PER
H-78
EX.2

herbes rouges



Veilleurs de nuit 3

Bilan de la saison théâtrale 1990-1991

les herbes rouges 195-196

ISSN 0441-6627 **ISBN 2-89272-071-0**

Direction :
François Hébert
Marcel Hébert

Administration :
Josée Gill

Adresse : C. P. 81, Succ. E, Montréal (Québec) H2T 3A5

Distribution :
Diffusion Dimedia inc.
539, boulevard Lebeau
Saint-Laurent (Québec) H4N 1S2
Tél.: (514) 336-3941

La revue *les herbes rouges* est subventionnée par le Conseil des arts du Canada, par le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal et par le ministère des Affaires culturelles du Québec.
La revue *les herbes rouges* est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois.

Dépôt légal : quatrième trimestre 1991, Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada

© Les Herbes rouges

Veilleurs de nuit 3

Bilan de la saison théâtrale 1990-1991

Directeur : Gilbert David
Rédactrice en chef : Liette Fortin
Rédacteurs : Gilles Deschatelets,
Yves Jubinville, Jeanne Painchaud

S O M M A I R E

PRÉSENTATION	Gilbert DAVID et Liette FORTIN	7
MASSE CRITIQUE		
MONTRÉAL		
Vers de nouveaux défis / table ronde de la rédaction animée et mise en forme par Gilbert David	Gilles DESCHATELETS, Yves JUBINVILLE, Liette FORTIN	
	Jeanne PAINCHAUD	9
Scènes de voyage/Premières impressions	Yves DUBÉ	
	Diane PAVLOVIC	21
Dialogue de critiques au quotidien / rencontre animée par Michel Vaïs et mise en forme par Jeanne Painchaud	Jean BEAUNOYER, Pierre LEROUX	
	Robert LÉVESQUE	32
Une saison déroutante	Jean-Marc LARRUE	48
Le théâtre anglophone existe-t-il?	Pat DONNELY	57
Dans l'intimité des petites salles: l'attente...	Patricia BELZIL	66
À bout de souffle	Luc BOULANGER	
	Marie LABRECQUE	78
Jeunes publics / Un théâtre en état d'apesanteur	Hélène BEAUCHAMP	84
Marionnettes / En reprise	Marthe ADAM	
	Gilles DESCHATELETS	94
QUÉBEC		
Nuées et éclaircies	Jean ST-HILAIRE	98
Un certain malaise	Jean-Louis TREMBLAY	106
OTTAWA-HULL		
Un dialogue des différences	Alvina RUPRECHT	116
RÉGIONS		
De quoi parle-t-on?	Claude LIZÉ	122
Abitibi-Témiscaminque / Un *boom* théâtral	Jean-Guy CÔTÉ	125
Est du Québec / Paradoxes de saison	Dominique BEAUREGARD	132

SOMMAIRE

Estrie / Portraits de troupes — Gilles DESCHATELETS — 136
Saguenay-Lac-Saint-Jean / Faiseurs de théâtre — Rodrigue VILLENEUVE — 141

OBLIQUES

Et si on prêtait aux pauvres... — Liette FORTIN — 148
D'un *success story* — Jeanne PAINCHAUD — 151

FESTIVALS

Mission accomplie / Les 20 Jours du Théâtre à Risque/Montréal — Gilles DESCHATELETS — 154
Entre deux chaises / 4e Festival québécois de théâtre universitaire / Montréal — Richard GAUTHIER — 161
Transculture et commodités / 4e Festival de Théâtre des Amériques / Montréal — Jeanne PAINCHAUD — 166
Le besoin de marginalité / Festival de théâtre Fringe / Montréal — Philip WICKHAM — 174

SÉDIMENTS

MISE EN SCÈNE

De la fragilité des signes — Luis ARAUJO — 181

SCÉNOGRAPHIE

V pour visuel: en avoir plein les yeux ou plein la tête? — Renée NOISEUX-GURIK — 189

PARATHÉÂTRE

Mots de passe / Éléments pour une étude du programme — Yves JUBINVILLE — 198

L'AIRE DU TEMPS

La dissolution de l'art — Paul CHAMBERLAND — 204
Vers la théâtralité — Michel MORIN — 209

SOMMAIRE

THEATRUM MUNDI

Repères chronologiques — Yves JUBINVILLE — 216

Listes des spectacles en saison
(septembre 1990-juin 1991)
Montréal — Liette FORTIN et Philip WICKHAM — 228
Ottawa-Hull — Alvina RUPRECHT — 236
Québec — Jean-Louis TREMBLAY — 238
Régions — Gilles DESCHATELETS — 240

Théâtre estival
(mai-août 1991) — Liette FORTIN — 244

COLLABORATEURS — 250

PRÉSENTATION

La troisième livraison de « Veilleurs de nuit » innove à plusieurs titres. Le lecteur ou la lectrice fidèle y retrouvera certes l'architecture globale de la précédente livraison, mais un tout nouveau comité de rédaction a fait en sorte que la matière éditoriale s'enrichisse de nouvelles signatures et de perspectives différentes ; même si, pour l'essentiel, le bilan de la saison théâtrale 1990-1991 au Québec reprend les mêmes rubriques que l'an dernier, on y retrouvera, croyons-nous, des témoignages et des réflexions qui élargissent la perception de la pratique théâtrale québécoise ici et maintenant.

D'abord, « Masse critique » propose un examen critique de la production théâtrale dans les principaux centres que sont Montréal, Québec et Ottawa-Hull ; à certains des collaborateurs habituels se sont joints de nouveaux venus, dont les critiques des quotidiens montréalais réunis par Michel Vaïs, le président de l'Association québécoise des critiques de théâtre, à l'occasion d'une émission radiophonique ; de plus, il nous est apparu important de donner à lire ce qui se passe du côté du théâtre anglophone à travers le regard de Pat Donnely, la critique attitrée du journal *The Gazette* ; par ailleurs, les régions occupent pour la première fois une place au sommaire qui renforcera notre prétention à livrer un bilan de l'activité théâtrale québécoise aussi exhaustif que possible ; enfin, la rédaction de « Veilleurs de nuit » elle-même a voulu, réunie en table ronde, sonder divers aspects de la pratique théâtrale actuelle. Autres nouveautés : d'une part, les « Scènes de voyage » que propose le tandem Dubé (photographies) — Pavlovic (textes), et qui donnent à voir et à re-sentir quelques moments de la saison, et d'autre part, deux textes, en appendice à cette section principale, interrogent de façons « Obliques » deux productions théâtrales « industrielles » qui réclamaient, selon nous, un commentaire *ad hoc*.

La rubrique « Festivals » se penche ensuite sur quatre manifestations, toutes montréalaises, qui disent assez le dynamisme dont le théâtre est l'objet dans notre société. Suivent les rubriques « Sédiments » et « L'Aire du temps » ; la première examine, d'une manière plus pointue que dans les bilans généraux,

les pratiques liées à la mise en scène et à la scénographie, et, sous l'angle parathéâtral, le rôle joué par les programmes qui accompagnent nécessairement la fréquentation des spectacles ; la deuxième convie des commentateurs qui ne sont pas directement associés à la vie théâtrale, Paul Chamberland et Michel Morin, à jeter un regard *autre,* pour ne pas dire provocant, sur l'univers spectaculaire actuel.

En dernier lieu, la rubrique *«Theatrum mundi»* enregistre des données factuelles à travers des «Repères chronologiques» et différentes listes de spectacles qui tentent de quadriller efficacement l'activité théâtrale de la saison 1990-1991.

La réalisation d'un tel bilan ne serait pas possible sans la collaboration généreuse et incisive de tous les signataires du présent numéro. Est-il nécessaire d'ajouter que ce qui commande notre «investissement» est la passion des langages scéniques et de la nuit théâtrale qui, dans l'obscurité de ses lieux conviviaux, est une occasion sans cesse renouvelée de désirer la lumière ?

Gilbert DAVID et Liette FORTIN

MASSE CRITIQUE MONTRÉAL

GILLES DESCHATELETS, YVES JUBINVILLE
LIETTE FORTIN, JEANNE PAINCHAUD

Vers de nouveaux défis ?

Table ronde de la rédaction animée
et mise en forme par Gilbert David

IDENTITÉ QUÉBÉCOISE, ACTUALITÉ ET RÉSONATEURS THÉÂTRAUX

Qu'est-ce que le théâtre dit présentement ? De quoi « ça » parle ? Dans la foulée des années 80 où la recherche formelle, voire le formalisme, la mise en scène et la scénographie ont été fortement valorisés, est-ce que le théâtre au Québec, en tout cas montréalais, ne s'est pas en quelque sorte fermé sur lui-même, préoccupé avant tout par sa faculté d'éblouir le public ? Et cela, au détriment de la saisie des contradictions qui animent notre société ?

Jeanne Painchaud — D'une manière très terre à terre, j'aimerais parler d'un spectacle en particulier qui me paraît significatif de ce qui se passe dans notre société. Après ce qui était arrivé à l'été et durant l'automne entre les Mohawks et les Blancs, j'avais hâte d'aller voir *La conquête de Mexico* de Yves Sioui Durand, une pièce écrite justement par un Amérindien. Finalement le spectacle ne disait pas grand-chose sur la situation actuelle des autochtones... ni sur la conquête de Mexico, en dehors d'éléments mythico-historiques prévisibles. Peut-être que la proximité des événements de l'« été indien » ne permettait pas un raccordement, mais je trouve quand même qu'il y a eu là une occasion ratée de faire parler une réalité très chargée de contradictions.

Liette Fortin — Une autre dimension de la réalité sociale n'est pas du tout reflétée par l'activité théâtrale : la question de l'immigration et la présence

d'autres ethnies que les Québécois francophones « de souche ». Les nouveaux Québécois sont pratiquement absents de nos scènes...

Yves Jubinville — En comparaison, le théâtre à Toronto fait une place à cette réalité multiethnique. À Montréal, le phénomène de l'immigration dans ses répercussions socioculturelles, malgré un certain alarmisme des médias, ne paraît pas avoir la même ampleur ou engendrer un sentiment d'urgence.

Gilles Deschatelets — Notre théâtre est encore blanc, francophone et catholique.

J.P. — On ne doit pas oublier les efforts faits dans le sens multiethnique par Pigeons International ; dans plusieurs de ses spectacles, on trouvait des Noirs, des anglophones... De même la présence d'une comédienne noire dans la production du *Samouraï amoureux,* qui n'était pas dans un emploi stéréotypé d'ailleurs, marque un certain progrès.

G.D. — Tout cela paraît dans l'ensemble assez timide, non ? Les Noirs sont relégués dans des rôles de figurants, comme les serviteurs dans *Ruy Blas* ou le Zoulou dans *Durocher le milliardaire*.

Y.J. — Il faut dire qu'au Québec la culture est si étroitement associée à l'identité québécoise en tant que telle que ça n'est pas nécessairement attirant pour des immigrants qui ne s'y reconnaissent pas spontanément.

L.F. — Mais justement, si nous souhaitons leur intégration, il faudra manifester plus de signes d'ouverture, dans nos écoles de théâtre et sur nos scènes. L'initiative récente du Conseil québécois du théâtre d'interpeller le milieu professionnel et de poser la question de ses relations aux différentes communautés culturelles laisse croire qu'on commence à s'en préoccuper.

G.D. — L'image donnée par le théâtre de notre société donne pourtant l'impression que tout se passe en vase clos, entre nous, les Canadiens français d'origine si j'ose dire ; je pense, par exemple, à *La cité interdite* qui, entre 1970 et aujourd'hui, ne trouve rien de mieux à dire de notre société qu'un constat déprimant qui se ramenait, en fait, à une chicane de famille entre deux frères, l'un auréolé de sa mystique révolutionnaire à sa sortie de prison, et l'autre traître à la cause nationaliste par embourgeoisement. Tout se passait donc en famille, sans qu'on donne à sentir que notre société n'est plus, sur les plans démographique et socioculturel, ce qu'elle était il y a vingt ans.

Là où le théâtre peut atteindre toutes les couches de la société, dans sa diversité, c'est à travers le réseau scolaire. Le théâtre Jeunes publics se préoccupe-t-il davantage des mutations démographiques que connaît en particulier Montréal ?

G.D. — Cette saison, je n'ai pas vu de spectacles Jeunes publics où l'aspect multiethnique ait été abordé, même de façon oblique. Depuis *Le p'tit néo* du



Élise Guilbault, Yves Jacques et Mario Saint-Amand dans *Des restes humains non identifiés et la véritable nature de l'amour,* une production du Théâtre de Quat'Sous. (Photo: Yves Richard.)

Théâtre de Quartier, il y a déjà plusieurs années, le théâtre enfance-jeunesse n'a plus traité de cette situation.

Y.J. — Au-delà d'un problème de thèmes ou de la présence ou non de comédiens d'autres ethnies que la nôtre, j'ai l'impression que le théâtre n'arrive pas à dépasser le niveau anecdotique et qu'il ne problématise pas la réalité actuelle. La réalité demanderait à être « travaillée ».

L.F. — On en demeure au constat, à peine transposé, souvent de manière très caricaturale et schématique, finalement superficielle.

UNE SOCIÉTÉ EN MAL DE SOLITUDE

Il fut un temps où le théâtre québécois de création s'est montré capable d'être «au présent», de réverbérer l'état des choses, de façon souvent assez subversive. Ce théâtre immédiat semble faire aujourd'hui cruellement défaut. L'activité théâtrale m'apparaît dans l'ensemble plus branchée sur elle-même que sur la société.

G.D. — Le théâtre est très centré sur l'individualité, la solitude, les angoisses, la sexualité des contemporains, sans que cela n'aille très loin.
J.P. — Un bon exemple de ça, c'est la production du Quat'Sous, *Des restes humains non identifiés et la vraie nature de l'amour* de Brad Fraser, qui ne m'a pas vraiment touchée, parce que c'était un ramassis de ce qu'on trouve déjà dans les journaux. Ça m'a paru très stéréotypé.
G.D. — Au contraire, moi ça m'a beaucoup parlé, sauf l'*happy end* de la fin qui effaçait ce qui s'était passé comme si de rien n'était : l'adolescent règle son problème d'identité et il va réussir à faire croire au personnage cynique que l'amour existe. Cela venait contredire le constat d'une société où chacun est virtuellement la chose de l'autre. C'est un portrait social très actuel, sauf à présenter l'amour comme une solution évidente…

Mais où est la problématique, en dehors d'un constat désespéré — qui faisait beaucoup rigoler au demeurant — ? Si tant est que c'est la réalité, d'où vient que la société en serait rendue là ? Cette pièce — très bien jouée, là n'est pas la question — me semble démissionner face à la complexité de la réalité ; elle se contente de décrire celle-ci complaisamment. Je lui opposerais la pièce de Judith Thompson, Je suis à toi, *et encore mieux* Le sang de Michi *de Kroetz où la misère amoureuse n'est pas décrite comme un en-soi.*

L.F. — Le problème majeur avec la pièce de Fraser, c'est qu'elle met un point final. En même temps, les constats, malgré leurs limites, ont leur utilité. C'est ce qui explique une part du succès de la pièce.
Y.J. — La formule dramatique de ce texte me fait penser à une juxtaposition de clips qui prétendraient donner à voir la réalité en assimilant le théâtre à un médium transparent — comme si vous y étiez ! —, alors que le théâtre a justement à problématiser le réel. Au contraire, *Le sang de Michi* montre bien que l'identité d'un être est indissociable de son identité sociale. Fraser désigne des monstres individuels dont la psychologie est primaire, Kroetz dénonce la monstruosité sociale qui mutile les êtres au point de les priver même d'un langage.

THÉÂTRE ET CRITIQUE DES MÉDIAS

Une autre problématique sociale a été l'objet de quelques spectacles durant la dernière saison : les rapports entre l'individu et les médias, que ce soit avec L'honneur perdu de Katharina Blum, Gaspard *ou* Michel hurlait. *Est-ce que le théâtre est bien outillé pour aborder les questions soulevées par le fonctionnement des médias de masse — la manipulation des consciences, la désinformation, l'information-spectacle, etc. — ?*

Y.J. — Je dirais là-dessus que l'attitude face aux médias est souvent réduite à une condamnation en bloc sans autre forme de procès. Ça demeure assez simpliste. Ce qui m'a paru intéressant, avec le *Gaspard* de Jean-Luc Denis, c'est qu'à travers la critique de la télévision, on mettait en relief l'oppression inhérente à toute forme de langage, y compris le théâtre qui n'échappe pas, qu'on le veuille ou non, à certains abus. Contrairement à ce que certains ont pu en dire, je crois que l'approche du Groupe Multidisciplinaire de Montréal ne trahissait pas tant les intentions de Peter Handke qu'il les rafraîchissait, à la lumière des nouveaux modes d'expression et de légitimation amenés par la télévision. La réflexion n'était pas aussi poussée dans la production de l'Opsis ; mais j'en retiens quand même quelques trouvailles de mise en scène, dont celles qui tendaient à faire reconnaître que la logique des médias peut recouper parfois celle du théâtre. Quant à *Michel hurlait,* l'équipe s'est plantée parce qu'elle a eu recours à un jeu très appuyé.
G.D. — C'était une démonstration par l'absurde qui avait le défaut de tourner en rond.

RÉPERTOIRES

Par ailleurs, j'aimerais maintenant que l'on examine le statut du répertoire dans les programmations de la dernière saison. En 1989-1990, on avait fait grand cas du répertoire québécois. Qu'en a-t-il été en 1990-1991 ?

Y.J. — J'ai souvent l'impression que l'on choisit des œuvres seulement parce que ce sont des classiques — des œuvres reconnues du répertoire national ou de l'étranger, ça importe peu. Des classiques pour des classiques, sans qu'on sache très bien pourquoi telle œuvre plutôt que telle autre.
J.P. — Un peu comme si l'étiquette suffisait. Le cas type, c'est *La trilogie de la villégiature* au TNM. Pourquoi cette pièce ici et maintenant ? Réponse : parce que c'est un classique.

L.F. — Le théâtre célèbre le théâtre, sans qu'on sache trop à qui la pièce est destinée et pourquoi elle est montée. De quoi ça parle est relégué au second plan.
J.P. — Personnellement, je ne me pose pas les mêmes questions quand je vais voir les pièces du répertoire québécois et celles du répertoire étranger. J'ai bien apprécié de voir *Hosanna* cette année, comme je l'avais été de voir *HA ha!...* et *La charge de l'orignal épormyable* la saison précédente. Ça me parlait.

Il n'y a eu que sept pièces du répertoire national de jouées en 1990-1991 : quatre à Montréal, Votre fille Peuplesse par inadvertance *de Victor-Lévy Beaulieu, la reprise de* La charge de l'orignal épormyable *de Gauvreau,* Émilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone *de Garneau,* Hosanna *de Tremblay, et trois à Québec,* Les muses orphelines *de Michel Marc Bouchard,* Pleurer pour rire *de Marcel Sabourin et* Les belles-sœurs *de Tremblay. À cela, on pourrait ajouter* HA ha !..., *la mise en scène de Lorraine Pintal reprise au Festival de Théâtre des Amériques.*

Y.J. — L'essoufflement me paraît évident. Et pour cause. Y a-t-il un si grand nombre de pièces qui vaillent la peine d'être remontées ou encore qui aient quelque chose à nous dire maintenant ? C'est brutal, dit comme ça, mais est-ce que les directions de compagnies ne se posent pas la question chaque année pour conclure en effet que le répertoire national est quand même limité ?
G.D. — Est-ce vraiment le cas ? On se rappellera qu'en 1989-1990, six pièces du répertoire national avaient été jouées à Montréal, et trois à Québec. La programmation de la prochaine saison annonce sensiblement le même nombre de reprises... Bien que récent, le phénomène semble être en passe de devenir un mouvement durable. On peut déjà affirmer qu'il s'agit plus que d'une mode saisonnière. Tout cela témoigne du fait que la collectivité québécoise s'interroge sur son avenir et que, ce faisant, elle ressent le besoin de regarder le chemin parcouru et de s'y reconnaître. On a tellement voulu nous faire croire que nous étions un peuple sans histoire ! D'ailleurs, il est significatif que les pièces du répertoire national jouées au fil des saisons respectent la chronologie historique ; en 1989-1990, cinq des six pièces présentées à Montréal dataient des années 40 et 50 ; en 1990-1991, elles étaient de la période post-68. Nous assistons à un survol historique de notre dramaturgie.

Reprendre des œuvres nationales qui ont été marquantes dans notre histoire culturelle constitue une dimension essentielle de la responsabilité des artistes

d'ici : avoir de la mémoire, celle de l'art et celle des textes. Mais est-ce que le danger — qui est sans doute plus grand quand il s'agit du répertoire étranger — n'est pas alors de s'arrêter à ce seul geste de réappropriation et de s'installer dans la célébration qui tourne à vide ?

L.F. — On n'a pas encore quitté les années 80 qui ont favorisé la facture visuelle pour en mettre plein la vue, au détriment de la pertinence du propos. On assiste ici à un piétinement.

J.P. — Il y a certaines réappropriations qui ont quand même été plus loin. Je pense à *L'école des femmes* mise en scène par René Richard Cyr : Agnès était moins sotte et ingénue que ce qu'on attendait et, en ce sens, je crois que Cyr a pleinement réussi à proposer une vision féministe de la pièce de Molière.

Y.J. — On pourrait citer Claudel auquel on revient depuis deux ou trois ans et qui a eu droit, cette saison, à deux productions aux intentions diamétralement opposées : *L'échange,* d'abord, m'a beaucoup plu par la rigueur, la sobriété de la mise en scène, ce qui permettait de goûter toute l'actualité du propos.



Luc Durand, Patricia Nolin, Marc Béland et Markita Boies dans *L'échange,* une production du Théâtre du Café de la Place. (Photo: André Le Coz.)

En revanche, au Rideau Vert, la production du *Pain dur* n'avait pas la même résonance, comme si on n'était pas arrivés à retrouver la nécessité bien claudélienne d'interpeller la société par le théâtre. Cela arrive quand un théâtre devient une sorte de mausolée des classiques.

G.D. — On a parfois l'impression que les directions des théâtres choisissent dans le catalogue mondial des œuvres dramatiques qui ont été peu ou pas jouées ici — et qu'elles s'en contentent. Ça nous vaut des productions comme *Ruy Blas, Peer Gynt* ou *Le pain dur*... Pour moi, on quitte le terrain du théâtre pour celui de l'archéologie. Par contraste, on peut entendre une espèce de cri d'alarme dans l'apparition d'un festival comme les 20 Jours du Théâtre à Risque. En dehors de la qualité intrinsèque de chacun des spectacles présentés à cette occasion, il est quand même significatif qu'on sente l'urgence de proclamer les vertus du risque.

LE RISQUE DE LA CRÉATION

Parlant de risque, on pourrait questionner ici la place qu'occupe la création dramatique dans les programmations. J'ai fait quelques statistiques pour la saison 1990-1991 : sur un total d'environ cent cinquante productions à Montréal, je ne compte qu'une vingtaine de créations de textes dramatiques, c'est-à-dire moins de quinze pour cent. Est-ce qu'au vu de l'activité théâtrale soutenue par la collectivité à travers l'État, il est raisonnable que l'ensemble des compagnies subventionnées soutiennent si peu l'écriture dramatique de création ?

G.D. — C'est effectivement assez inquiétant. Malgré tous les discours d'affirmation sur la culture distincte du Québec et sur la souveraineté, les directions artistiques ont l'air de dire que notre créativité dramaturgique ne vaut globalement que quinze pour cent de leurs budgets d'opération... Peut-être est-ce symptomatique d'une dynamique qui s'essouffle.

L.F. — Quand on regarde l'attitude de plusieurs jeunes compagnies et lorsqu'on prend en considération beaucoup de phénomènes culturels en émergence, pas seulement au théâtre, on décèle un fort courant internationaliste. Vouloir être «distinct» et international a les apparences d'un paradoxe, mais en réalité une tendance renforce l'autre, comme si la volonté de se distinguer comme culture originale ne pouvait pas aller sans viser aussitôt une cible internationale pour se donner une image de marque, une valeur ajoutée en quelque sorte.

G.D. — Corollairement, des compagnies nationales, comme Carbone 14, qui tournent effectivement beaucoup à l'étranger ne sont pas vues dans les régions au Québec.

L.F. — Peut-être qu'on ne se sent pas assez grand par nous-mêmes et que l'on cherche ailleurs de la reconnaissance ? En même temps, il est sûr qu'on ne peut blâmer personne de reluquer vers l'étranger pour des raisons évidentes d'étroitesse de notre marché. Il ne s'agit pas non plus, je pense, de fermer nos frontières aux œuvres et aux artistes étrangers — comme s'apprêtent à le faire, semble-t-il, les États-Unis, en réduisant drastiquement l'émission de permis provisoires de travail pour les groupes artistiques.

Y.J. — Il existe une aura qui accompagne un texte étranger ; il est souvent précédé d'une réputation qui en accrédite la qualité. On n'a qu'à penser à *Dans les solitudes des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès dont la production a été précédée d'un battage médiatique que n'ont pas eu la majorité des auteurs nationaux dont les pièces ont été créées cette saison.

L.F. — Est-ce qu'on n'est pas plus sévères à l'endroit de nos auteurs ? La critique des journaux me semble inutilement féroce dans le cas, notamment, d'une première pièce. Je pense qu'on ne devient pas un bon, sinon un grand, auteur dramatique du jour au lendemain… On lève facilement le nez sur les textes d'ici. On est un petit milieu et, présentement, je ne pense pas que l'auteur québécois ait la cote. Pourquoi au juste, je l'ignore.

Y.J. — Je me demande s'il ne faut pas faire un lien entre cette attitude et la fonction de plus en plus muséologique que se donne le théâtre, en négligeant l'ici-maintenant de l'expérience collective. Cette volonté d'être au présent a été prise en charge par le cinéma et davantage encore par la télévision ; le rapport au présent, dans toute son urgence, a été érodé au théâtre. Peut-être est-ce inévitable, dans les contextes économique et culturel actuels, que le théâtre se tourne de plus en plus vers les grandes œuvres.

J.P. — Pourtant le théâtre a tout pour parler le présent, sans être aussi coûteux à produire qu'un film ou une série télévisée. Je crois que le fond du problème du manque de créations est économique. Les producteurs prennent de moins en moins de risques et ne donnent pas de chance aux jeunes auteurs.

L.F. — Je pense aussi que l'appréciation qui est faite de notre dramaturgie par les directions artistiques, actuelle ou passée, manque de clarté. Si on est si fiers des pièces québécoises, pourquoi elles ne seraient pas montées ? Et si on a des doutes sur leur qualité, que fait-on pour y remédier ?

Y.J. — On se retrouve devant le vieux syndrome de la dramaturgie québécoise en devenir. Les directions artistiques attendent le « grand » auteur, la pièce « majeure », un peu comme on attendrait le Grand Soir. Et c'est le cercle vicieux. En définitive, les auteurs sont le plus souvent sans interlocuteurs,

parce qu'ils ne sont pas suffisamment désirés. Les auteurs ont besoin d'être accompagnés par les gens de la pratique pour exister théâtralement. Qu'aurait été un Beckett sans un Roger Blin ?

L.F. — Je me demande s'il ne faudrait pas avoir recours à la formule du quota en «contenu québécois» dans la programmation des compagnies les plus subventionnées. Personne n'aime avoir un carcan, mais quand la bonne volonté ne suffit pas…

Y.J. — Je ne suis pas d'accord : un quota ne règlerait rien au fond du problème qui est le manque d'orientation de nos théâtres. À mon sens, le répertoire national, comme la création, souffre du même flottement idéologique que celui qui préside aux choix d'œuvres dites internationales. Une fois qu'on saura pourquoi et dans quel esprit on réalise le programme d'une saison, il y aura automatiquement des gens qui feront confiance au théâtre québécois.

COUPS DE CŒUR

Ce débat est certainement à suivre. Si vous voulez, nous allons terminer cette table ronde simplement par l'identification des spectacles ou des artistes qui vous ont, chacun, particulièrement touchés au cours de la saison ?

G.D. — J'ai retenu le jeu de deux comédiennes : celui de Sylvie Drapeau dans *Oh les beaux jours* et d'Élise Guilbeault dans *Des restes humains*… Sylvie Drapeau a relevé le défi de Winnie en nous faisant bien sentir que le désespoir n'a pas d'âge. Du coup, cela établissait fortement la relecture du texte, car la vieillesse n'a pas besoin d'être physiquement apparente non plus.

L.F. — Quelque part dans *L'espace vide,* Peter Brook dit de Winnie que sa plus grande vertu n'est pas l'optimisme mais la lucidité. C'est précisément ça que j'ai trouvé admirable dans le jeu de Sylvie Drapeau : les instants de lucidité qu'elle avait, étaient poignants.

G.D. — La metteure en scène, Brigitte Haentjens, et son interprète ont aussi réussi à éviter d'intellectualiser le texte beckettien dans le sens du conte philosophique et à faire en sorte que le jeu soit très vibrant, incarné. Quant à Élise Guilbeault, j'ai aimé sa totale absence de pudeur dans la construction de son personnage.

J.P. — J'ai moi aussi beaucoup apprécié le jeu de Sylvie Drapeau, mais pour ne pas répéter ce qui s'est dit, j'aimerais souligner l'interprétation de Monique Lepage dans *L'arbre des Tropiques*. Son corps de femme vieillissante, son jeu qui était au plus près de ce corps, sans forcer la note, de façon discrète mais intense. J'ai été aussi frappée par le long corps rachitique du comédien

amateur dans *Peau, chair et os* : étonnamment peut-être, il m'est apparu le plus émouvant «porteur de chair» parmi l'ensemble des personnages masculins représentés. Je veux aussi souligner l'exceptionnelle interprétation de René Richard Cyr dans *Hosanna,* en grande folle qui transcendait la caricature pour aller au fond de la souffrance du personnage.

L.F. — J'ai beaucoup aimé pour ma part les pièces de Pinter présentées par le Théâtre Imago, particulièrement *Voix du sang,* pour le synchronisme parfait des deux comédiens et pour le jeu de Suzanne Lantagne qui changeait continuellement de rôle, dans un jeu corporel subtil et contrôlé. Dans l'ensemble, ce spectacle *Conversations Beckett-Pinter* était très captivant, à la fois varié et surprenant par sa musicalité. J'ai eu un autre coup de cœur pour la production de *Crime et châtiment* dans la mise en scène de Gabriel Arcand à la Veillée ; Arcand lui-même a été éblouissant de vérité dans le rôle du juge d'instruction.

Y.J. — Deux spectacles m'ont frappé en cours de saison : *Le sang de Michi,* mise en scène de Paul Lefebvre, et *Cantate grise,* mise en scène de Denis Marleau, pour des raisons apparentées. Dans les deux cas, on avait affaire à des propositions qui présentaient une intégration presque parfaite de tous les



Sylvie Drapeau dans *Oh les beaux jours,* une production de l'Espace GO. (Photo: Les Paparazzi.)

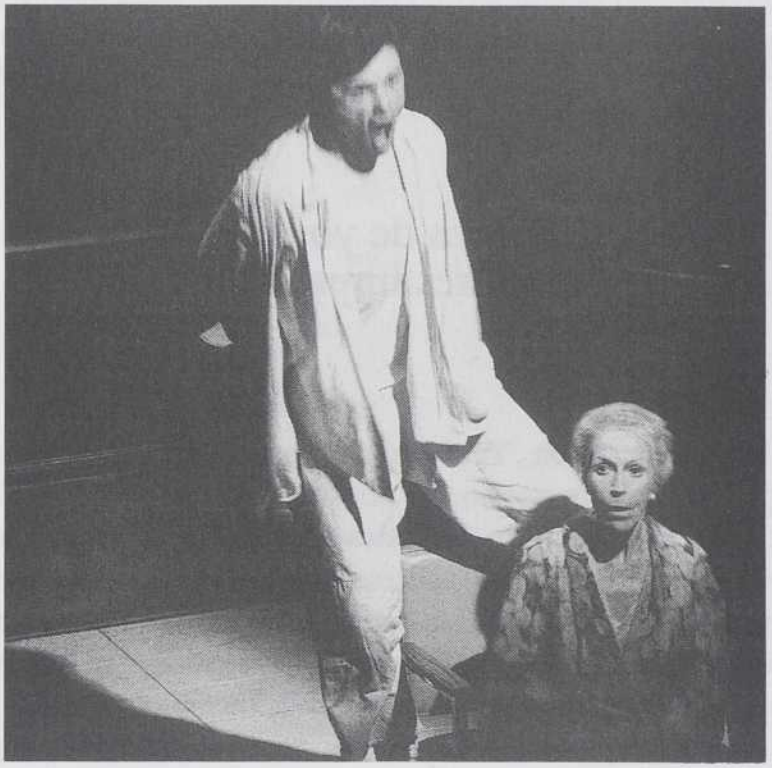
éléments scéniques. Par exemple, les comédiens dans *Le sang de Michi,* tous deux excellents, conservaient la même retenue que celle qui avait présidé aux choix des objets et du décor très sobre. Avec *Cantate grise,* c'est l'étrangeté qui m'a envoûté: elle a traversé tous les objets, les costumes, le jeu, la musique, l'espace, dans une sorte de décomposition rigoureuse de l'être et du temps. C'était une composition troublante où on assistait littéralement à l'effacement de l'individualisation.

YVES DUBÉ (images)
DIANE PAVLOVIC (textes)

Scènes de voyage
Premières impressions

Tout au long de la saison, Yves Dubé et moi avons tenu un « journal » artistique inspiré par les spectacles qui nous étaient présentés au fil des mois, dans le but d'en faire un livre de textes et d'images qui portera nos deux signatures. Ce journal de voyage, succession d'exotismes et de dépaysements au sein même du décor urbain, témoignera de ce qui s'est joué sur les scènes montréalaises en même temps qu'il proposera une réflexion sur le théâtre, et sur les traces que ce dernier imprime dans la mémoire. Images et mots se confondant et se superposant, nous voulons cerner ce que deux regards exercés retiennent de la profusion des formes et de contenus auxquels ils sont exposés soir après soir. L'ouvrage ne sera ni un bilan critique ni une apologie, mais un livre d'art; le commentaire, qui tiendra également du récit et pourra même à l'occasion se colorer de fiction, y sera subjectif, partial et, souhaitons-le, créateur.

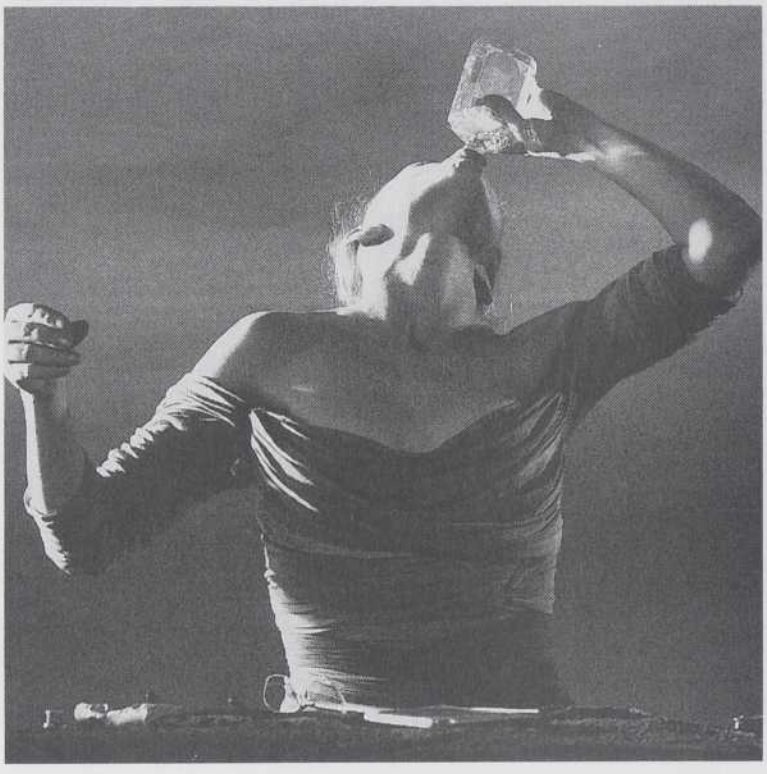
Nous avons donc assisté à presque tout ce qui a été présenté à Montréal entre septembre 1990 et août 1991. Les pages qui suivent ne constituent pas un extrait du livre : le style, le format, la mise en pages elle-même ne sont pas ceux de l'ouvrage. Elles ne constituent pas non plus une remise de prix consacrant nos « meilleurs » spectacles : d'autres productions que nous avons trouvé marquantes ne se retrouvent pas ici. Cet avant-goût recueille plutôt une collection de souvenirs très vifs qui nous ont rassemblés immédiatement lorsque nous les avons évoqués, et que nous livrons dans leur ordre chronologique en attendant d'y revenir ailleurs et autrement. Il ne s'agit donc pas d'éléments détachés d'un ensemble, mais, au sens le plus concret du terme, de « premières impressions ». Les crédits accompagnant les images ont été rassemblés à la toute fin.



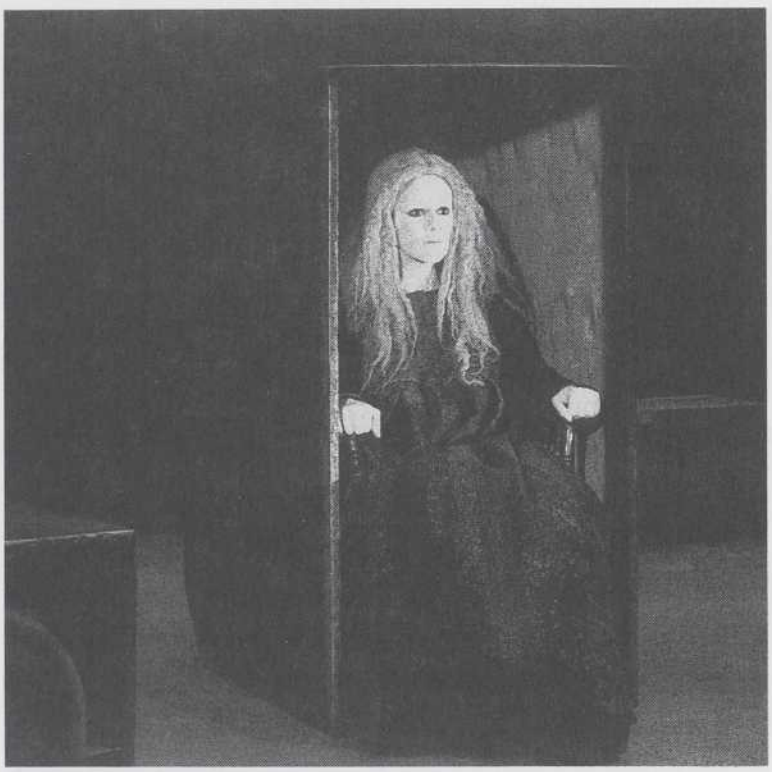
Septembre 1990 ... *Et Laura ne répondait rien.*
Je me souviens mal de leurs mots. Il voulait la faire parler, il s'agitait, et elle, calme, semblait retirée à jamais dans un sourire absent. Sa lenteur, son immobilité sereine — sereine? — tandis qu'il se débattait dans le réel, dans la durée, et qu'il ne se rendait pas compte qu'elle était transparente. D'un côté la matière, de l'autre l'éternité. Le mouvement contre la lumière. Entre les deux, le théâtre: parler devant le vide, et faire de cette parole son seul lieu d'ancrage. À l'infirmier qui interrogeait, Madame F., avec une stupéfaction distraite, répondait, parfois: «Oh!»



Octobre 1990. *L'école des femmes.*
De la verticalité encore, comme si l'on s'intéressait de moins en moins au déroulement des choses pour se rapprocher de leur valeur atemporelle. Belle occasion de sourire aux archétypes : nous allions voir un classique. Arnolphe et Agnès emprisonnés, l'un dans sa rigidité douloureuse, l'autre sous la Loi du premier. Grilles, alcôves, pénombres… De cette beauté sévère le texte émergeait, souverain, le débat était urgent, aucun effet n'enterrait les paroles, aucune « actualisation » artificielle. À l'image de la danse finale d'une femme captive retrouvant l'ivresse et la sensualité, j'ai entendu là, avec ravissement, de très vieilles tirades se remettre à respirer.



Novembre 1990. *Oh les beaux jours.*
Toujours des mots, rares ceux-là, répétés souvent, et qui disaient un vide et un désœuvrement postérieurs de plusieurs siècles à la beauté triomphante de cette femme qui les proférait. « Le vieux style… » Les mots de l'attente et du dénuement déferlaient, et toujours cette jeune Winnie dont le sourire éclatant irradiait d'énergie, et à qui il ne manquait rien sauf le poids des ans. Si son comparse affalé près de là semblait prostré dans sa statue, Winnie, enterrée jusqu'au cou, était, elle, totalement libre. Jusqu'où s'écarter d'un texte ? Le plaisir et la douleur de celui-là m'atteignaient en même temps que la voix qui les scandait détonnait par sa fraîcheur.



Décembre 1990. *Cantate grise.*
Un agrégat de formes humaines indéfinies, aux cheveux mousseux et aux corps incertains, évanouies dans la torpeur tremblotante d'un chœur d'incantations douces. Lointain, blafard, spectral, éthéré, un théâtre d'une rigueur presque aride qui obligeait à écouter. Longueur, lenteur, tristesse, effacement, recueillement, bercement, isolement : aucune individualité n'arrive à émerger de cette horde de fantômes agitant les ténèbres ; l'histoire n'a plus lieu. Restent ces images figées que l'obscurité gagne déjà…



Décembre 1990. *Je suis à toi.*
Changement radical: le volume est au maximum, comme le reste. Hurlant, criard, bégayant, métallique, trop réel, voici un texte qui se débat, qui donne des coups et en reçoit, un texte qui a peur, un texte strident qui pratique l'excès en tout: excès de couleurs, excès de paroles, excès de tics, excès de violence, excès de saleté. Ils sont démunis et alarmés, et leurs rugissements répétés donnent lieu à une poésie bizarre et viscérale qui vibre, vit, bat comme le sang aux tempes des protagonistes. L'étalage des entrailles et de la sueur m'ennuie parfois, peut-être lorsqu'il est banalement réaliste. Mais ces personnages frénétiques, humains jusqu'à la moelle, me font pour leur part encore mal.



Décembre 1990. *Simul / Bacon.*
Nous étions tous là, rivés pendant des heures à regarder se répéter l'absence de signe théâtral. Eux ne se souciant apparemment pas de nous et nous, tout près, suspendus à leur indifférence. Imperturbables et silencieux, ils se rasent, se piquent, ouvrent la bouche, réglés sur les minutes qui passent : le temps fictif est nié mais le temps concret régit tout. Pas de musique, pas de décor, pas de trame narrative : rien que trois personnes s'occupant d'elles-mêmes, et des spectateurs pouvant circuler librement mais restant là sans qu'on sache pourquoi, dans l'attente d'un événement, d'une occurence spectaculaire qui n'arrivera évidemment jamais. Le théâtre serait-il dans cette attente ?



Mars 1991. *Le sang de Michi.*
Savoir ce qui était le plus oppressant, le spectacle ou la chaleur. Tant de misère, tant de dureté ! Pas de vocabulaire, pas d'humour, une laideur nue, froide, sordide : ce traitement dé-romantisé, dépouillé de tout ornement et de tout apitoiement, cette façon d'exposer la chose avec la netteté et la précision d'un rapport allait bien au-delà de l'anecdote. Tout, depuis l'annonce des scènes et l'assiette renversée jusqu'à l'implacable « On recommence » qui suivait l'avortement ou à cette réplique assassine : « D'la slotche », devant son résultat, acquérait une horreur monstrueuse. Elle était déjà une ombre avant de mourir, dans tout ce vide où ils évoluaient.



Mars 1991. *Henri IV.*
Je me souviens des belles conversations brillantes du premier acte, de la beauté de cet espace immense aux tons médiévaux et aux lumières sidérales, où de précieux papillons bien épinglés évoluaient dans une absurdité séduisante. Puis un acteur a pris la scène dans ses bras et dans sa voix, et l'ampleur, la brisure, la folie, la lucidité malade, le désarroi, tout s'est libéré et s'est incarné en lui. De Henri IV, au-delà de paroles que j'ai aimé réentendre, me reste un visage ravagé grand comme l'humanité, et infiniment pitoyable ; je suis repartie fragile de cette remarquable mise en acte du vertige. Le savoir-faire ? Dépassé : dans un corps d'acteur, soudain, l'univers avait tremblé.



Juin 1991. *La classe morte.*
On avait tellement vu ces images qu'on a eu l'impression de les retrouver, comme un vieux souvenir un peu flou dont les ombres se figent tout à coup en masques reconnaissables. On ne sait plus si c'est de la chair ou du bois, si c'est vivant ou déjà fossilisé, si c'est du théâtre ou autre chose. La mémoire, la mort, l'art : nous passons. Eux, ils restent.

Légendes des photos, dans l'ordre de leur apparition :

... Et Laura ne répondait rien. Texte de René-Daniel Dubois ; mise en scène de Martin Faucher. Production du Théâtre de Quat'Sous, présentée du 17 septembre au 13 octobre 1990. Sur la photo : Marc Béland et Janine Sutto.

L'école des femmes. Texte de Molière ; mise en scène de René Richard Cyr. Production du Théâtre du Nouveau Monde, présentée du 25 septembre au 20 octobre 1990. Sur la photo : Normand Chouinard.

Oh les beaux jours. Texte de Samuel Beckett ; mise en scène de Brigitte Haentjens. Production de l'Espace GO, présentée du 30 octobre au 1er décembre 1990. Sur la photo : Sylvie Drapeau.

Cantate grise. Textes de Samuel Beckett ; mise en scène de Denis Marleau. Production du Théâtre UBU, présentée du 8 novembre au 8 décembre 1990. Sur la photo : Han Masson.

Je suis à toi. Texte de Judith Thompson ; mise en scène de Claude Poissant. Production du Théâtre de la Manufacture, présentée du 8 novembre au 15 décembre 1990.

Simul/Bacon. Conception et mise en scène de Robert Faguy ; texte improvisé de Gilles Arteau. Coproduction d'Arbo Cyber, théâtre (?), des 20 Jours du Théâtre à Risque et de la Galerie Obscure, présentée le 9 décembre 1990. Sur la photo : Carole Nadeau.

Le sang de Michi. Texte de Franz-Xaver Kroetz ; mise en scène de Paul Lefebvre. Spectacle des Productions Ma Chère Pauline, présenté du 5 mars au 6 avril 1991. Sur la photo : Jean Lessard et Sylvie Provost.

Henri IV. Texte de Luigi Pirandello ; mise en scène d'Alice Ronfard. Production de la Nouvelle Compagnie Théâtrale, présentée du 15 mars au 25 avril 1991. Sur la photo : Robert Lalonde, Johanne Fontaine, Denis Mercier et Maude Guérin.

La classe morte. « Séance dramatique » de Tadeusz Kantor. Production du Théâtre Cricot2, présentée par le Festival de Théâtre des Amériques, du 3 au 8 juin 1991.

JEAN BEAUNOYER, PIERRE LEROUX
ROBERT LÉVESQUE, MICHEL VAÏS

Dialogue de critiques au quotidien

Table ronde tenue en juin 1991 dans le cadre de l'émission radiophonique de Radio-Canada *En scène,* animée par Michel Vaïs et mise en forme par Jeanne Painchaud

Michel Vaïs — Sur les quelque cent trente pièces de la saison (incluant l'opéra et celles de Québec), quelle est votre impression d'ensemble sur la saison régulière, si on exclut le Festival de Théâtre des Amériques ?

Robert Lévesque — Ma première impression, c'est qu'il y a moins de spectacles cette année que les saisons précédentes qui pouvaient compter jusqu'à cent cinquante productions, seulement à Montréal. On assiste à une baisse de la pratique théâtrale. Il y a beaucoup de petits groupes et de salles parallèles qui n'existent plus, sauf la salle Fred-Barry. Ces expériences parallèles donnaient parfois de très bonnes chose. Et il y a aussi moins de créations. Si je dresse une liste des spectacles inoubliables j'arrive à cinq ou six pièces à peine. Alors que chaque année, j'arrivais à une moyenne beaucoup plus élevée de douze ou quinze très bons spectacles.

Pierre Leroux — Cent trente-cinq pièces, c'est tout de même une saison féconde. Et cela nous rappelle que les miracles nous viennent encore de petites troupes ou de compagnies itinérantes.

Jean Beaunoyer — C'est vrai que les souvenirs de cette saison s'estompent rapidement. C'est la saison des restrictions. Parce qu'il y a eu moins de productions, il y a eu beaucoup de prudence, moins d'audace. J'ai eu l'impression qu'on avait réduit les décors, le nombre de personnages. C'était souvent du théâtre à rabais qu'on a vu. Finalement, le théâtre se porte mal.



Normand Chouinard et Anne Dorval dans *L'école des femmes,* une production du Théâtre du Nouveau Monde. (Photo: Les Paparazzi.)

M.V. — Si on reprenait cette saison sous la catégorie du répertoire classique et contemporain. A-t-on eu une saison riche, équilibrée ?

R.L. — Il y a toujours l'ombre de Shakespeare sur nos saisons depuis cinq ou six ans, ce qui est nouveau mais toujours fait avec plus ou moins de bonheur. Il n'y a pas eu cette année une production de Shakespeare marquante. Je retiens dans le répertoire classique, où on n'a pas été bien servi cette année, le magnifique *Échange* qui surplombe toute la production. Je retiens aussi *L'école des femmes* avec une Anne Dorval superbe en Agnès. À mon avis, ces deux spectacles sont les seules réussites dans le domaine du répertoire. Il y a aussi *Cantate grise* que je mets dans une catégorie un peu à part parce que j'ai de la difficulté à le classer ; une espèce de perfection. À mon avis, ce ne sont que ces trois spectacles qui rencontraient tous les critères de professionnalisme, de qualité et de perfection que demande le répertoire classique. Je trouve l'année très faible.

P.L. — Dans les grands textes, on semblait souvent penser que la seule réputation de la pièce, de l'auteur, pouvait suffire comme dans *Ruy Blas* ou *On ne badine pas avec l'amour*. J'ai trouvé beaucoup de paresse dans les relectures qu'on faisait de ces textes. Je partage les éloges de Robert pour *L'échange,* qui est une pièce extrêmement bien montée. J'ai aussi eu beaucoup de bonheur à voir un Shakespeare comique, *Comme il vous plaira,* monté dans un espace très restreint (la scène de La Licorne) avec un nombre de personnages imposant. Tout n'était pas harmonieux mais il y avait assez d'énergie et de trouvailles pour que ça amuse l'œil du spectateur.

M.V. — Vous avez pu vous y retrouver dans ce Shakespeare ? C'était assez confus, tout de même !

P.L. — On est en terre de songe, il faut évidemment accepter le voyage. *Monsieur de Pourceaugnac* m'a aussi beaucoup amusé. Cela me faisait penser aux ensembles de musique ancienne qui jouent sur des instruments d'époque. C'était un petit bonheur de la saison. J'étais malheureusement en dehors du pays au moment où l'on jouait *L'école des femmes*. Quant à *Cantate grise,* le travail est impressionnant même si on a plutôt communié que communiqué avec l'âme de Beckett.

J.B. — Si vous permettez, je vais faire une petite digression. En octobre dernier, je suis allé à Paris et j'ai eu, si vous voulez, le baptême du théâtre de répertoire. J'ai vu les grandes productions françaises, et ça m'a aidé à mettre en perspective ce qu'on fait ici où le répertoire me semble être la faiblesse, surtout cette année. Lorsque je parlais de théâtre à rabais, c'est dans le répertoire qu'il est le plus manifeste. Ici, les grandes productions ont au plus douze personnages, alors que là-bas, on en compte une trentaine, avec des décors, des accessoires, six mois sinon un an de répétition, et des budgets très différents

des nôtres. Ça donne aussi un produit très différent, beaucoup plus impressionnant et beaucoup mieux rodé. J'ai vu notamment une production de *Platonov* de Tchekhov. Pour la première fois, je voyais un bon Tchekhov. Ici, je n'en ai jamais vu un bon. Il n'y a peut-être pas ici de tradition de théâtre de répertoire. Notre théâtre de création a été privilégié ces dernières années, ce qui nous donne un théâtre de répertoire très réduit, très boiteux. La production de *L'échange* n'était pas du répertoire dans le sens où on l'entend. C'était merveilleux mais très intimiste avec quatre comédiens. *L'école des femmes* était une réussite personnelle de Chouinard ou du metteur en scène. Mais encore une fois, cela s'est fait avec quatre ou cinq comédiens, avec un décor unique alors qu'habituellement, ça peut se faire avec beaucoup plus d'ampleur.

M.V. — Mais est-ce qu'il est juste de comparer ce qu'on peut voir à Paris et ce qu'on peut voir ici dans une saison ? Vous qui voyagez beaucoup, Robert Lévesque, êtes-vous aussi poussé à faire ce genre de comparaison ?

R.L. — Si vous voulez. Mais les comparaisons sont toujours relatives. C'est sûr qu'en France, parfois il y a d'excellentes choses, mais parfois il y en a de vraiment moins bonnes qu'ici. Mais je relèverais surtout cette tendance à toujours faire une relation entre les budgets et la réussite des spectacles. Je ne suis pas très d'accord. Je ne pense pas qu'une *Phèdre* d'Olivier Reichenbach aurait été plus réussie s'il avait eu 200 000 $ de plus ! Il y a une espèce de psychose depuis quelque temps sur le théâtre à rabais, les restrictions, etc. Je crois que le théâtre n'a rien à voir là-dedans. Le théâtre, c'est le talent du metteur en scène, des auteurs. Il ne faudrait pas arriver à dire que si les productions ne sont pas bonnes, c'est parce qu'elles n'ont pas reçu assez d'argent.

J.B. — Les acteurs, les théâtres crient famine ! Le gouvernement est en train de laisser mourir certains théâtres. Après de nombreuses rencontres avec des troupes, on en arrive toujours à la même conclusion : le manque d'argent. Ce n'est pas une psychose, c'est une réalité. Il y a actuellement des compagnies qui sont littéralement prises à la gorge, la NCT qui n'existera peut-être plus comme elle était faute de moyens (un déficit de 300 000 $). On a poussé à l'extrême l'imagination. Il faudrait peut-être réviser les politiques de soutien.

M.V. — Revenons à cette catégorie du répertoire classique et contemporain. Si je vous comprends bien, les metteurs en scène qui ressortent cette saison, d'après les choix que vous avez fait, seraient Daniel Roussel qui a monté *L'échange,* René Richard Cyr qui a fait *L'école des femmes,* et on peut ajouter Denis Marleau pour *Cantate grise*. Et les interprétations qui ressortent cette année ? Je vous donne mes coups de cœur : Sylvie Drapeau dans *Oh les beaux jours,* Denis Mercier dans *Henri IV,* Anne Dorval dans *L'école des femmes.* Est-ce que vous partagez ces choix ?



Sophie Clément et Alexis Martin dans *Je suis à toi*, une production du Théâtre de la Manufacture. (Photo: Jean-Guy Thibodeau.)

R.L. — Je suis tout à fait d'accord avec Anne Dorval. Sylvie Drapeau et son étonnant travail dans *Oh les beaux jours...*

M.V. — ... même si personnellement, je l'ai trouvée trop jeune pour le rôle.

R.L. — Oui, elle était trop jeune mais, quand même, elle faisait quelque chose d'intéressant. Je choisirais aussi David La Haye pour son Client *Dans la solitude des champs de coton*: une interprétation remarquable, dans la fragilité. Le spectacle n'était peut-être pas totalement réussi mais lui, valait le déplacement. Et évidemment, René Richard Cyr dans *Hosanna...*

M.V. — On s'avance vers d'autres catégories. Il y a eu un certain nombre de pièces traduites de l'anglais; des pièces américaines, canadiennes-anglaises, anglaises. Est-ce qu'il y a quelque chose qui ressort de tout ça?

P.L. — Paradoxalement, ce sont ces pièces qui nous ont apporté à la fois l'humour et le pessimisme. L'humour dans *Chacun son tour* et *Ténor demandé*; le pessimisme dans les pièces canadiennes-anglaises *Je suis à toi* et *Des restes humains non identifiés et la vraie nature de l'amour*. On se rend compte de

l'importance de la détérioration du climat social du Canada anglais si on se fie aux pièces présentées. Tout est noir ; il y a un drame sexuel constant et un fatalisme dans la détresse des personnages.

J.B. — C'est l'émergence ou la reconnaissance du théâtre anglais qui frappe. C'est nouveau. *Des restes humains...* et *Je suis à toi* sont deux pièces très intéressantes qui m'ont étonné beaucoup. Le théâtre canadien-anglais est très vivant, et c'est une des surprises de la saison, et même durant le Festival de Théâtre des Amériques (FTA). Et il y a eu de belles réussites comme *La ménagerie de verre,* dont la mise en scène était assez remarquable. Cette production était très soignée, notamment son jeu de lumière.

M.V. — Dans *La ménagerie de verre,* je retiens surtout l'interprétation d'Hélène Loiselle ; je crois qu'elle mérite vraiment un prix.

R.L. — Dans cette catégorie des pièces anglaises traduites, je pense que c'est vraiment la pièce de Brad Fraser qui était la meilleure réussite, surtout qu'on peut la comparer à la production anglaise présentée au FTA. On se rend compte à quel point la traduction de Brassard améliore la pièce. L'humour est encore plus cynique. C'est un des meilleurs coups de Brassard depuis longtemps. D'avoir traduit lui-même et mis en scène cette pièce nous a vraiment fait découvrir un auteur canadien-anglais.

M.V. — Passons aux pièces de répertoire québécois.

J.B. — La réponse du public est allée à *Hosanna* mais la pièce que je ne voudrais pas qu'on oublie, c'est celle de Victor-Lévy Beaulieu, *Votre fille Peuplesse par inadvertance.* Je me souviens de l'interprétation extraordinaire de Jacques Godin et d'Éric Cabana. Le théâtre des années 70 retrouvait ses lettres. C'est une pièce extraordinaire, éblouissante, un moment tout à fait inattendu et renversant.

M.V. — Cinq reprises dans la saison, c'est tout de même pas beaucoup. On a déjà eu beaucoup plus de pièces de répertoire québécois dans une saison.

R.L. — Quoique le phénomène de reprendre du théâtre québécois est assez récent. C'était plutôt rare il y a encore deux ou trois saisons qu'on reprenne une pièce québécoise. Cette année, il y en a eu peut-être moins mais on est sur une lancée : on revient de plus en plus au théâtre québécois. À ce chapitre-là, Lorraine Pintal est très intéressante à suivre avec deux réussites : *HA ha!...* la saison dernière et *Hosanna* cette saison. *Hosanna* est une réussite importante et, en ce sens, encourage les théâtres à faire davantage confiance au théâtre québécois.

M.V. — Il semble que le Théâtre d'Aujourd'hui se dirige dans cette voie. Il est question de faire davantage de reprises.

P.L. — J'ai été très heureux de voir *Votre fille Peuplesse par inadvertance.* C'est une pièce qu'on a retrouvée et Godin nous a livré un des grands moments

de la saison. Et *La charge de l'orignal épormyable* : elle devrait être reprise tous les ans jusqu'à la fin de nos vies ! C'est un texte crucial.

J.B. — J'ajouterais que le fait que Robert Lalonde tienne le rôle principal dans la reprise nous a permis de voir la pièce parce qu'avec Godin, on ne voyait que lui. Il était tellement éblouissant là-dedans qu'on voyait moins, par exemple, le jeu de René Richard Cyr en professeur retors et profiteur.

M.V. — Passons aux auteurs étrangers contemporains. Nous en avons vu quelques-uns cette saison. Qu'est-ce qui ressort de tout ça ?

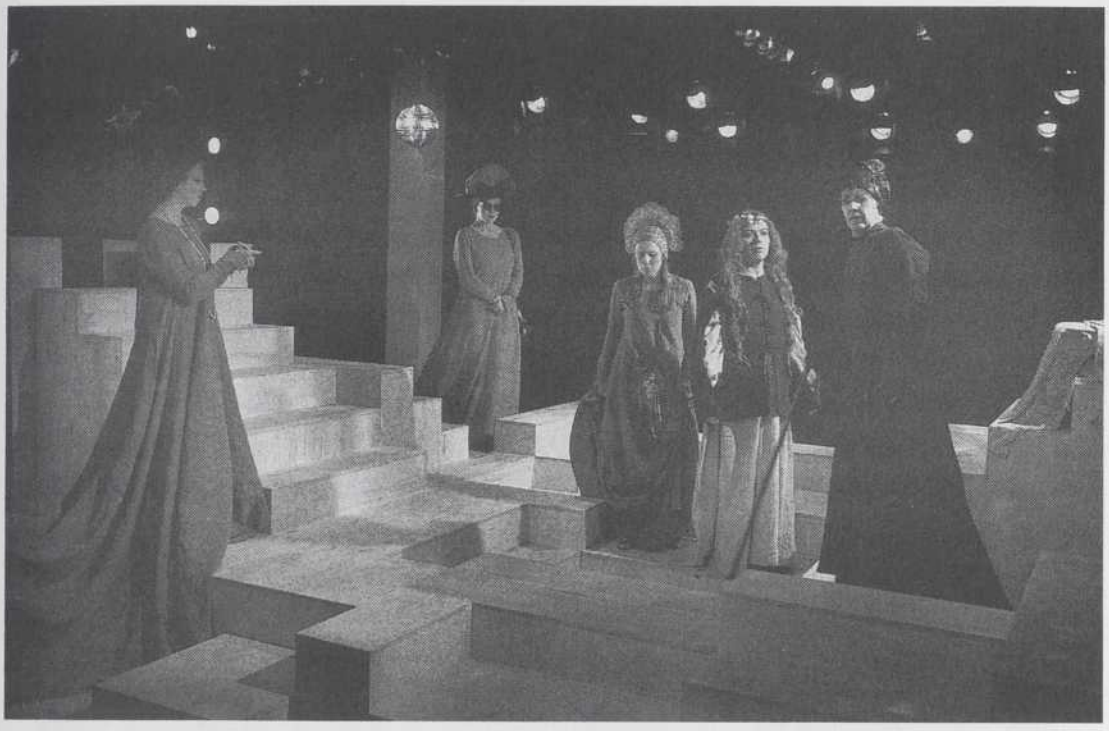
R.L. — J'ai publié une critique sur *Dans la solitude des champs de coton* où je n'étais pas d'accord avec le choix d'un des acteurs, mais ça n'empêche pas que, pour la première fois au Québec, on créait une pièce de Bernard-Marie Koltès. C'est une date importante. Alice Ronfard et Ginette Noiseux à l'Espace GO ont été très avisées de présenter ce texte-là. Même si le spectacle n'était pas très réussi, je trouve que c'est l'événement de la saison, et je le mets dans mes six spectacles à retenir parce que le texte de Koltès est d'une force exceptionnelle. C'est peut-être actuellement l'écriture théâtrale la plus forte du monde entier dans le domaine francophone. Aussi Krœtz avec *Le sang de Michi,* qu'on joue un peu plus souvent ici (c'était sa troisième ou quatrième pièce). Ça nous a permis de voir les talents de mise en scène de Paul Lefebvre dont c'était la première mise en scène professionnelle. Pour les écritures contemporaines d'auteurs étrangers, l'Espace GO joue un très beau rôle cette année.

P.L. — Je suis d'accord avec le choix de Koltès. C'est un texte extraordinaire. Même si l'interprétation était solide, j'ai peut-être eu davantage de plaisir à lire le texte qu'à le voir. J'espère qu'on aura l'occasion de faire plus ample connaissance avec ses textes à la scène. Je pense aussi à d'autres pièces dont le résultat est beaucoup moins heureux : *Gaspard* de Handke. Il y a eu là une usurpation de l'auteur. Le metteur en scène a fait vraiment autre chose avec le texte. C'est dommage. C'est un peu la même chose avec le texte de *Adiedi.* Il y avait des changements de ton dans cette traduction qui nous faisaient décrocher de cet univers dans lequel on nous faisait pénétrer, l'univers des pays totalitaires. Mais c'est une rencontre qui nous restera quand même en mémoire. Une des plus belles réussites dans la découverte de textes étrangers, c'est ce que Alexandre Hausvater a fait avec le texte de Krzysztof Zanussi (réalisateur qu'on connaissait déjà au cinéma) *Jeux de femmes.* C'était pétillant. Ces deux courtes pièces possèdent un sous-texte intéressant et nous ont permis de retrouver Catherine Bégin dans une autre des grandes interprétations de la saison.



Julie Vincent et Jacques Godin dans *Votre fille Peuplesse par inadvertance,* une production du Théâtre d'Aujourd'hui. (Photo: Daniel Kieffer.)

J.B. — De ces pièces, je n'ai vu que *Jeux de femmes*. C'est une réussite et un exploit de comédienne, peut-être un des plus beaux chez les acteurs cette année : un vieillissement sur scène comme on n'en a jamais vu...
M.V. — ... avec très peu de moyens et sous les yeux des spectateurs.
J.B — Il y a un charme au Café de la Place qu'on ne retrouve pas ailleurs. Dans un si petit endroit, étrangement, il y a eu ces dernières années des performances absolument inoubliables dont *Jeux de femmes*.
M.V. — Et maintenant, les créations québécoises. Quel verdict posez-vous sur cette saison ?
R.L. — Comme je l'ai dit, à ce chapitre-là, la saison est faible. D'ailleurs, c'est peut-être une des plus petites saisons de créations québécoises (quatorze pièces en tout). À mon avis, *Les reines* est le seul texte qui passe la rampe cette saison. C'est le texte le plus intéressant. Je n'avais pas beaucoup aimé la mise en scène qu'en a faite Brassard au Théâtre d'Aujourd'hui et le lieu n'était pas idéal : c'était petit, écrasé, alors que la pièce demande de l'ampleur. Mais ce sera sûrement remonté. Pour ce qui est de *La maison suspendue* de Michel Tremblay, c'est un cas particulier. Ce n'est pas une grande réussite de Tremblay comme il nous y a habitués. Dans ce cas-ci, la pièce est importante pour lui parce que ça marque une étape, une espèce de bilan, mais dans laquelle toute une partie, la partie actuelle, est vraiment d'une faiblesse... Je pense même que Tremblay l'a admis lui-même.
M.V. — Et parmi les jeunes auteurs ?
R.L. — Dominic Champagne est un cas intéressant avec *La cité interdite*. C'est un jeune qui revient sur les Événements d'octobre. Il ne les a pas vécus mais il fait une réflexion que d'autres n'ont peut-être pas eu l'audace de faire. C'est très bien sauf qu'au niveau de la mise en scène et de l'interprétation de son spectacle, on n'a pas retrouvé chez lui les qualités assez exceptionnelles qu'on avait devinées dans sa première pièce, *La répétition*.
M.V. — Le texte est quand même assez faible dans la deuxième partie.
R.L. — Oui, mais dans les créations québécoises, à part l'excellent texte de Chaurette, je pense que l'effort de Dominic Champagne est la deuxième chose à retenir.
M.V. — Et l'effort du Centaur de nous montrer des pièces bilingues : *L'affaire Tartuffe, The Death of René Lévesque ?*
P.L. — On peut se demander dans les créations québécoises lesquelles appartiendront à notre théâtre de répertoire. Je pense aux *Reines* de Chaurette : c'est une langue qui est très belle, une vision. Je pense aussi évidemment (il y a la notoriété de l'auteur qui entre en jeu) à *La maison suspendue*. On en fera peut-être un jour une autre lecture mais j'ai de très grandes réserves, moi aussi, sur ce qu'on a vu, notamment sur le personnage principal qui ne semblait pas devoir exister, qui retournait vers lui-même. Et il ne faut pas oublier *Tu fai-*



Marthe Turgeon, Élise Guilbault, Linda Sorgini, Pol Pelletier et Andrée Lachapelle dans *Les reines,* une production du Théâtre d'Aujourd'hui. (Photo: Daniel Kieffer.)

sais comme un appel. C'est un texte témoin d'une époque. Ça m'étonnerait qu'on le reprenne dans dix ans mais je trouve rafraîchissant et important que ce genre de théâtre existe. Dans *La cité interdite,* malheureusement, il y a une méconnaissance du langage de la part de l'auteur qui est un peu renversante. Le rôle du procureur devant la Crise d'octobre est calqué sur celui de *L'étranger,* c'est-à-dire le prototype du juge d'instruction français. Dans ce cas-ci, à chaque fois que l'avocat ouvrait la bouche, il aurait provoqué un *mistrial*; il commentait le droit au silence de l'accusé, il faisait une enquête, etc.

M.V. — Donc un tas de petits détails qui vous ont agacé. Je remarque que ni vous ni Robert Lévesque n'avez parlé de *Mademoiselle Rouge* de Michel Garneau, un texte qui a obtenu le prix du Gouverneur général la saison dernière. C'est une pièce Jeunes publics ; vous n'allez peut-être pas souvent à la Maison Théâtre mais je pense que c'est quelque chose à voir.

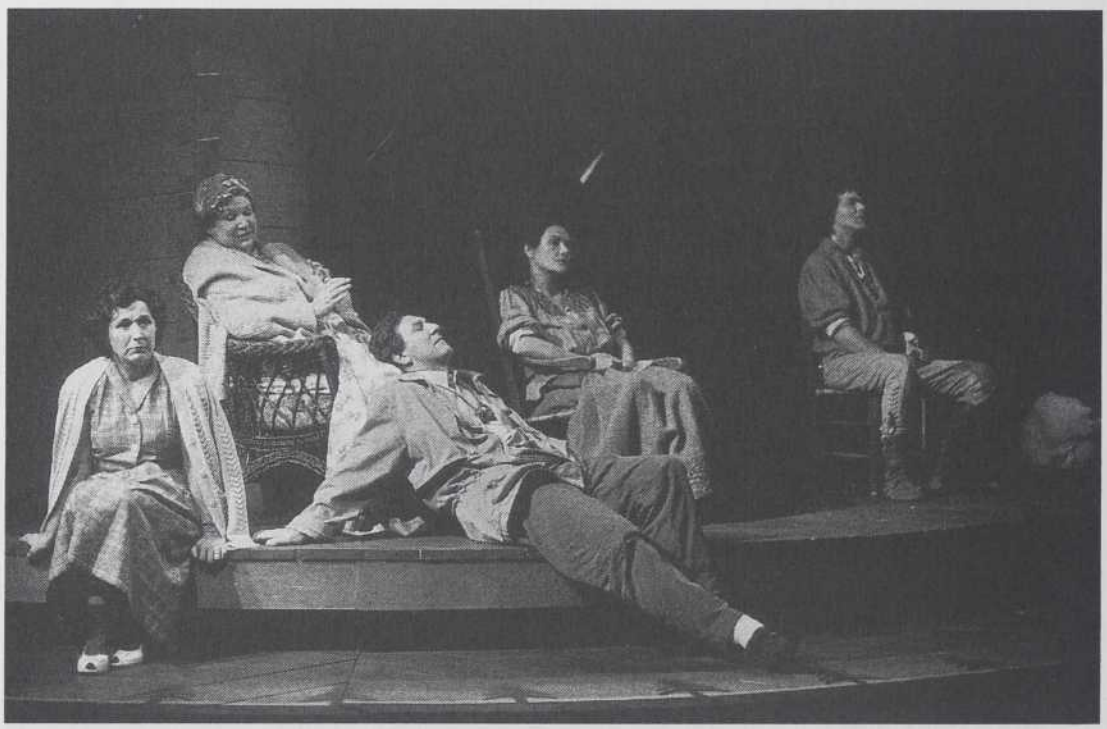
J.B. — Cette saison a été marquée par des pièces à connotation politique et ça nous a fait vivre un certain malaise. C'est très difficile d'évaluer et de regarder dans une perspective théâtrale des pièces comme *La maison suspendue, La cité interdite, The Death of René Lévesque* et même *La farce de l'âge.* Ça devient des sujets très délicats où il faut départager le politique de l'artistique. Il reste que c'est inconfortable jusqu'à un certain niveau seulement parce

qu'il y a tout de même là-dedans une question de courage. J'ai défendu *The Death of René Lévesque* pour cette raison-là, justement. C'était presque un incident politique. J'ai apprécié l'effort de communiquer de Fennario, même si c'était fait très maladroitement.

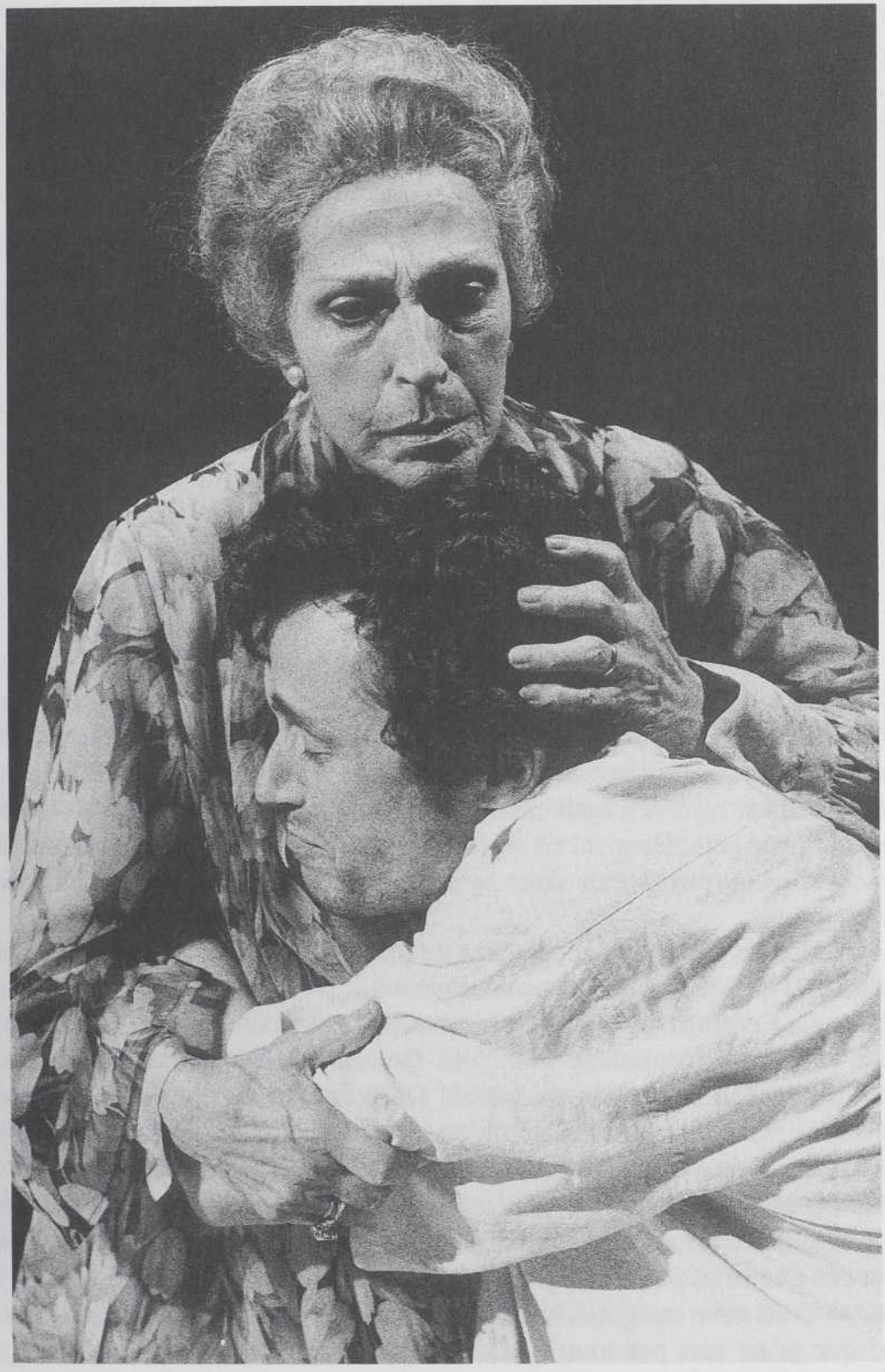
M.V. — Il n'en est quand même pas à sa première pièce...

J.B. — Il a fait des choses très engagées socialement. Ce genre de pièce sociopolitique est toujours très embêtant. Fennario l'a fait dans l'intention très louable de nous faire connaître aux Anglais. La notion de courage revenait également dans *La cité interdite*. Comment un auteur de vingt-sept ans peut-il raconter les Événements d'octobre alors qu'il n'avait que sept ans ? Ça demandait une imagination folle, un amour du Québec, de ses contemporains, de ses aînés, et il l'a fait avec beaucoup d'habileté. C'était intéressant de renouer avec les sentiments politiques de l'époque, même si on s'attaquait beaucoup plus aux yuppies et à l'après-nationalisme, qu'à l'événement comme tel.

M.V. — Personnellement, je trouve qu'il y avait beaucoup plus de courage chez Marthe Mercure pour mettre sur scène le témoignage de ces femmes qui ont été des enfants de Duplessis dans *Tu faisais comme un appel.*



Rita Lafontaine, Denise Gagnon, Gilles Renaud, Élise Guilbault et Yves Desgagnés dans *La maison suspendue,* une production de la Compagnie Jean-Duceppe. (Photo: André Panneton.)



Janine Sutto et Marc Béland dans ... *Et Laura ne répondait rien,* une production du Théâtre de Quat'Sous. (Photo: Les Paparazzi.)

J.B. — Je suis tout à fait d'accord. Je l'ai vu. On l'a vécu avec émotion, sincérité. Cette pièce était un témoignage d'une rare authenticité.

P.L. — Quant au *Voyage magnifique d'Emily Carr,* c'était une aventure décevante. Mais ... *Et Laura ne répondait rien* nous a permis de voir Janine Sutto dans un emploi qu'elle avait quitté au cours des dernières saisons. J'ai trouvé la prestation très touchante. Je ne suis pas bien sûr que la mise en scène a cultivé toutes les avenues du texte de René-Daniel Dubois. C'est un texte humain mais ça n'appelle pas beaucoup d'invention sur scène.

M.V. — D'autres auteurs qui ont une production assez importante nous ont laissé des textes cette saison : Maryse Pelletier avec *Un samouraï amoureux,* Antonine Maillet avec *William S...*

J.B. — J'ai aimé cette audace folle dans *William S.* C'était un casse-gueule assuré, mais elle s'en est sortie. Son habileté est assez remarquable. *Un samouraï amoureux,* par contre, est un peu désespérant. Pour une septième pièce, ça n'avance toujours pas plus loin.

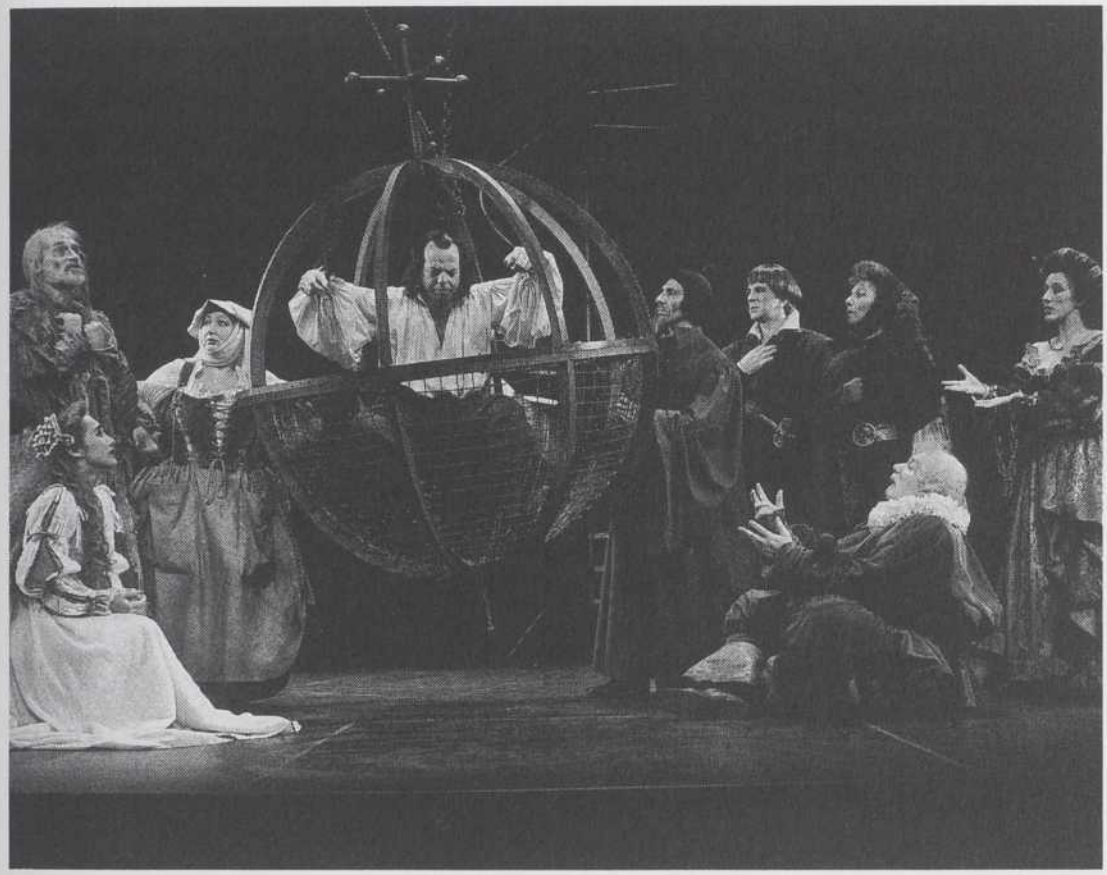
R.L. — Pour *William S,* je parlerais plutôt de prétention irréfléchie que d'audace folle ! Je trouve même scandaleux qu'on puisse, avec la figure d'Hamlet, nous proposer une telle synthèse. Ça tient de l'aberration mentale. Quant à Maryse Pelletier, je considère qu'avec le nombre de pièces qu'elle a écrites jusqu'à maintenant, il n'y a pas beaucoup d'espoir de ce côté-là.

P.L. — Pour *William S,* je ne suis pas bien sûr qu'Antonine Maillet se soit avancée très loin dans l'œuvre de Shakespeare. Sur son personnage de Hamlet, j'ai d'énormes réserves également. Pourtant, c'est un petit plaisir de scène mais qui reste complètement en surface de l'œuvre de Shakespeare. Quant au *Samouraï amoureux* : sortez votre samouraï et coupez ! Ce texte est inconcevable.

M.V. — On va passer aux adaptations de romans et de textes plus vastes. Est-ce qu'il y a quelque chose que vous retenez ?

P.L. — *La Célestine* a été un de mes bons souvenirs de la saison, davantage à cause de l'interprétation de Françoise Faucher et des trouvailles de Jean Asselin que de l'adaptation de Michel Garneau. Dans *L'honneur perdu de Katharina Blum,* il est dommage qu'on en ait actualisé le propos, celui de la période des Brigades Rouges en Allemagne. En posant le texte en 1990, on faisait perdre de la valeur au sujet. *La Bavardine,* montée à Longueuil, était très bien traduite ; c'est un texte qui crépite. Ce n'est pas du grand théâtre mais c'est une très belle production.

R.L. — Dans cette catégorie, c'est Michel Garneau et sa *Célestine* qui ressort, sauf que je ne suis pas tout à fait d'accord avec cette adaptation. Mais je reconnais qu'il y a un travail intéressant : la mise en scène de Jean Asselin, l'interprétation de Françoise Faucher. Mes réserves tiennent au fait qu'on en

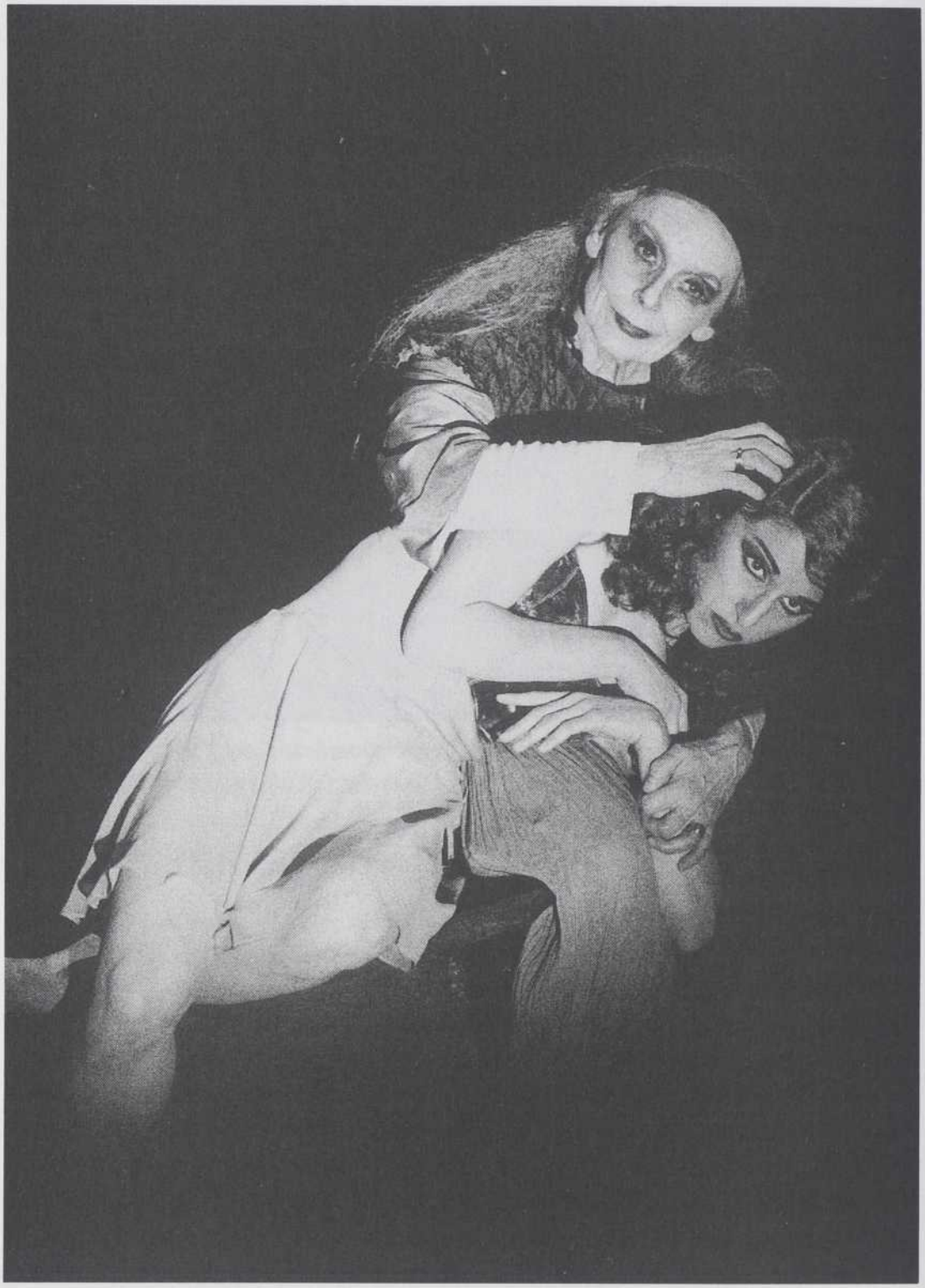


Linda Roy, Jean-Louis Roux, Lénie Scoffié, Guy Nadon, Jean-Guy Viau, René Gagnon, Michelle Rossignol, Michel Dumont et Marie Tifo dans *William S,* une production du Théâtre du Rideau Vert. (Photo: Guy Dubois.)

faisait un spectacle beaucoup plus léger que ce que doit être *La Célestine*; l'œuvre de Fernando de Rojas est en effet beaucoup plus grave.

J.B. — Je n'ai malheureusement pas vu *La Célestine* mais je voudrais dire un mot sur *Les lettres de la religieuse portugaise* mises en scène par Denys Arcand. Je n'ai jamais compris ce qu'il y avait de théâtral à réciter des lettres ! Par contre, dans *L'honneur perdu de Katharina Blum,* il y a eu une tentative d'un nouveau type de mise en scène très clip, très rapide. On a utilisé aussi le reportage comme nouveau moyen théâtral. Il faut rappeler que le Théâtre de l'Opsis innove très souvent, prend d'énormes risques... et a du mal à survivre ! Cette troupe est menacée comme aucune autre actuellement, et je trouverais dommage qu'elle disparaisse.

M.V. — En matière de spectacles étrangers, mis à part le Festival de Théâtre des Amériques, je suppose que le consensus va se faire assez vite autour de



Françoise Faucher et Francine Alepin dans *Célestine là-bas près des tanneries au bord de la rivière,* une production Omnibus et le Théâtre français du Centre national des arts. (Photo: Robert Etcheverry.)

La grande magia du Piccolo Téatro, présentée dans le cadre du grand Festival Canada-Italie.

R.L. — Oui, le passage de la compagnie de Strehler est comme le passage d'une comète de Halley. Ça arrive, paraît-il, tous les soixante-quinze ans ! C'est Strehler qui avait promis à son ami Eduardo de Filipo de monter sa pièce un jour. Quinze ans plus tard, il a fini par la monter, et c'est là qu'on voit ce qu'est un metteur en scène même avec une pièce qui n'est pas si intéressante, qui n'est pas une grande pièce : il en a fait un spectacle éblouissant de génie !

J.B. — Ce soir-là, c'était un moment magique de vie de théâtre.

P.L. — Un spectacle formidable.

M.V. — Y a-t-il eu d'autres spectacles ou d'autres événements marquants cette saison dont vous voudriez dire deux mots en terminant ?

R.L. — Hélas, il y a évidemment le décès de Jean Duceppe. Dans le milieu théâtral, ç'a été un choc. C'était une personnalité très aimée. On peut aussi mentionner le déménagement du Théâtre d'Aujourd'hui dans une salle normale et l'ouverture de la nouvelle salle du Rideau Vert. Même s'il subsiste toujours un problème de salles, les salles existantes seront mieux équipées.

M.V. — Mais seront-elles aussi remplies qu'elles l'ont déjà été depuis qu'on perçoit la TPS et la TVQ sur les billets de spectacle ? Y voyez-vous une différence ?

R.L. — Je pense qu'il y a une baisse générale de fréquentation. Le TNM, par exemple, a subi une baisse de quarante pour cent. Est-ce la TPS ? Sans doute, mais n'y aurait-il pas d'autres raisons ?

JEAN-MARC LARRUE

Une saison déroutante

La saison théâtrale 1990-1991 aura bien été à l'image de la conjoncture sociopolitique québécoise. Insaisissable, imprévisible, elle n'aura laissé, somme toute, que le souvenir d'un foisonnement tous azimuts. Deux éléments ressortent, pourtant, qui devraient durer et en principe baliser la décennie nouvelle : le déclin de la femme et la montée des scénographes.

LA FIN DE LA FEMME

Hier, c'était Médée qui remplissait l'espace de ses cris, de sa colère meurtrière. Jason, abasourdi, assistait à la scène impuissant, marmonnant des justifications aussi pitoyables qu'inutiles. Aujourd'hui, Alceste a remplacé Médée. Alceste meurt, n'en finit pas de mourir. Chez Maheu, l'impuissance a changé de camp. De *Rivage à l'abandon* à *Peau, chair et os,* d'une Médée trahie mais triomphante à une Alceste trahie qui s'abandonne, Maheu trace un vibrant portrait de société. Alceste tombe comme sont tombées bien des femmes sur nos scènes cette saison.

Elles tombent à coups de massue ritualisée *(Peau, chair et os),* à coups de Drano dans l'utérus *(Le sang de Michi),* elles meurent violées et éventrées à la dizaine (*Des restes humains non identifiés* — hors de la scène, il est vrai, mais omniprésentes), simplement sacrifiées à une quelconque divinité de la mythologie pré-colombienne *(La conquête de Mexico)* ou sauvagement assassinée *(La Célestine)*. Mais l'essentiel est qu'elles meurent et que leur mort soit célébrée comme un acte spectaculaire. À l'imposante mais insoutenable boucherie du *Sang de Michi* répond, comme en écho, la gestuelle obsessive de *Peau, chair et os*. Du quotidien le plus sordide à la violence sublimée,

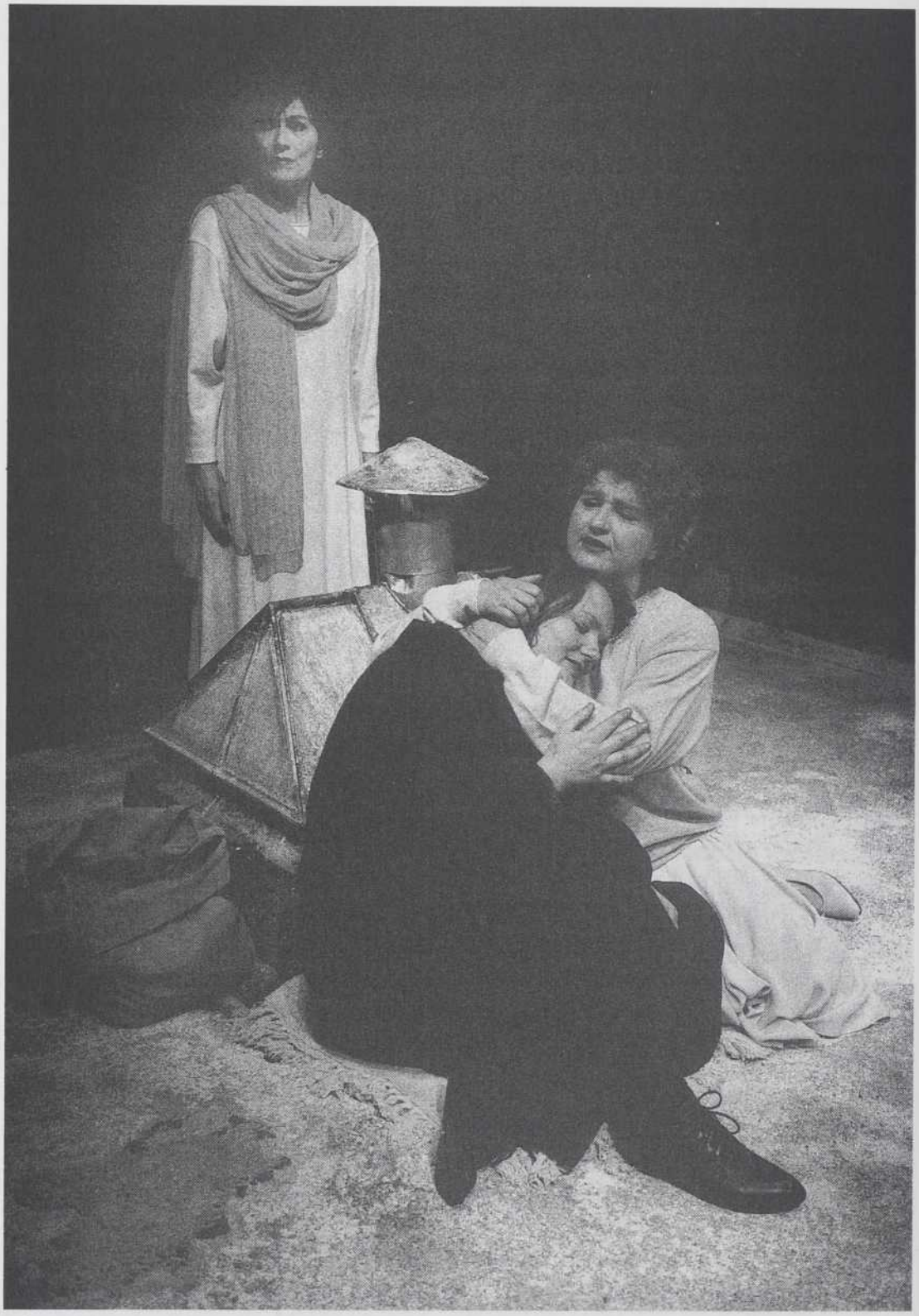
plusieurs des meilleurs spectacles de la saison ont ainsi affirmé la fin de la femme.

Fin physique ou symbolique, mais aussi fin morale. Car au-delà de l'exécution, il y a une image qui s'insinue : celle de femmes non plus victimes (comme on nous les avait peut-être abusivement dépeintes) mais coupables, souvent odieuses. Bref, des femmes qui ont bien mérité ce qui leur arrive. La maîtresse femme de Tremblay se révèle incestueuse dans *La maison suspendue* [1] et personne n'éprouvera la moindre sympathie pour les Lumir et Sichel sans scrupules du *Pain dur* de Claudel ou pour le duo infernal mère-fille, véritables fleurs du mal de *L'arbre des Tropiques* de Mishima. Claudel, d'ailleurs, revient en force. C'est un signe. Si Michèle Magny a cafouillé au Rideau Vert avec *Le pain dur,* Daniel Roussel a signé un formidable *Échange* au Café de la Place. Claudel apparaît dans toute sa superbe misogynie. Un sommet ! Au demeurant, pourquoi se gêner ? Même Michi, torturée, avilie, charcutée, se résigne philosophiquement à sa propre liquidation...

Et les deux auteurs fétiches de la décennie écoulée, René-Daniel Dubois et Normand Chaurette, ont, comme par exprès, créé deux pièces *(... Et Laura ne répondait rien* et *Les reines)* qui nous présentent des femmes abattues et résignées, réduites à la vie silencieuse, à l'affabulation, au futile. Quant à Dominic Champagne, il parvient même, entre autres gratuités, à nous présenter, dans sa *Cité interdite,* une Marie-traîtresse qui délaisse tout naturellement — puisqu'on n'a pas d'autre explication — l'idéal révolutionnaire et le frère pur pour le *penthouse,* les recettes d'agneau et la BMW du frère véreux. Faut le faire ! Comme si ce n'était pas suffisant, Alexandre Hausvater nous a déniché deux courtes pièces est-européennes qui mettent en scène deux vieilles chipies recluses, marginalisées ou ostracisées. On ne sait pas trop, mais, à tout hasard, on rit (*Jeux de femmes* au Café de la Place). On pourrait multiplier les exemples, dans les textes autant que dans les mises en scène, de *Joséphine la cantatrice ou Le peuple des souris* (à Fred-Barry) à *On ne badine pas avec l'amour* (au TNM), des *Lettres de la religieuse portugaise* (au Quat'Sous) à une *École des femmes* bien ambivalente (de René Richard Cyr au TNM).

Et que répondent les premières intéressées ? Rien ou presque rien. Si Jovette Marchessault élève encore la voix et rappelle l'actualité du combat de celle qui n'a jamais fait partie du Groupe des Sept (avec son *Voyage magnifique d'Emily Carr* au Théâtre d'Aujourd'hui), si Antonine Maillet taquine

1. À ce sujet, Dominique Lafon propose une lecture percutante des œuvres de Michel Tremblay et Michel Marc Bouchard dans une communication à paraître sous peu dans *L'Annuaire théâtral.*



Jasmine Dubé, Christiane Proulx et Monique Miller dans *Baby Blues,* une production du Théâtre d'Aujourd'hui. (Photo: Daniel Kieffer.)

affectueusement la misogynie légendaire de Shakespeare (*William S* au Rideau Vert), les auteures ont généralement conforté l'image de la femme décrochée, qui laisse tout tomber et se réfugie dans l'ailleurs ou dans le passé, quand ce n'est pas dans la ratatouille sentimentalo-affective.

Marthe Mercure signe un étonnant *Tu faisais comme un appel* à Fred-Barry. À partir des témoignages de quatre orphelines élevées au Mont-Providence, elle évoque le passé terrible d'adolescentes définitivement brisées. Mais ce qui est bouleversant dans cette pièce d'une grande sobriété, ce n'est pas le récit de traitements cruels que l'institution sociale inflige à des enfants victimes (par femmes-religieuses interposées), c'est la banalisation qui en est faite. Les quatre femmes, aujourd'hui adultes, racontent sans déplaisir l'histoire de leur vie, celle d'un futur confisqué. Il y a là un fatalisme qui apparaît incompréhensible mais parfaitement intégré, comme allant de soi.

Carole Fréchette, au Théâtre d'Aujourd'hui, propose, quant à elle, un *Baby Blues* terriblement dérisoire. La déprime post-partum y sert de prétexte à l'étalage d'une analyse psychologique simpliste, d'un apitoiement sans grande résonance. C'est d'autant plus regrettable que la production jouissait d'une très solide distribution. *Un samouraï amoureux* de Maryse Pelletier n'est guère plus réussi et manque totalement d'envergure. On sait à quel point les grands chagrins peuvent produire de grandes choses. Ici, il faut croire que le déclencheur était un petit chagrin banal comme une peine d'amour banale. Le procès du tombeur-sauteur-menteur, sorte de variante facile de l'érecteur-pénétrateur-éjaculateur (faudrait en revenir !), tourne au règlement de comptes adolescent. Pièce exutoire sans souffle, elle a au moins le mérite de redorer l'image du chien et du thé. Il était temps !

Que la femme soit maltraitée sur les scènes, cela n'est pas ni nouveau ni exclusivement québécois. Il suffit pour s'en convaincre de relire Racine, Claudel ou de revisiter les grandes figures de la mythologie grecque. Ce qui est nouveau, cependant, c'est l'ampleur et la soudaineté de ce phénomène. Faut-il voir là les signes avant-coureurs d'un vaste ressac machiste ? Mais alors, comment expliquer que des femmes y participent, activement ou passivement, à titre d'auteures, metteures en scène, scénographes, actrices ou directrices artistiques ? Est-ce plutôt une catharsis collective dictée par l'horreur de Polytechnique et de toutes ces femmes assassinées qui hantent, à pleines pages de journaux, nos bungalows de banlieue ou les sous-sols de nos boutiques de luxe ? Ou bien est-ce que nous assistons à de nouveaux discours : un discours féminin (féministe ?) intimiste, difficilement compréhensible pour les non-initiés, et un discours d'affirmation mâle ? La pire erreur serait de banaliser ce phénomène théâtral et sa portée sociologique. Ce n'est pas parce que plus

personne ne s'affirme féministe, pas même Ginette Noiseux[2], que les problèmes sont réglés ou en voie de l'être ! De toute façon, cette saison aura été bien inquiétante...

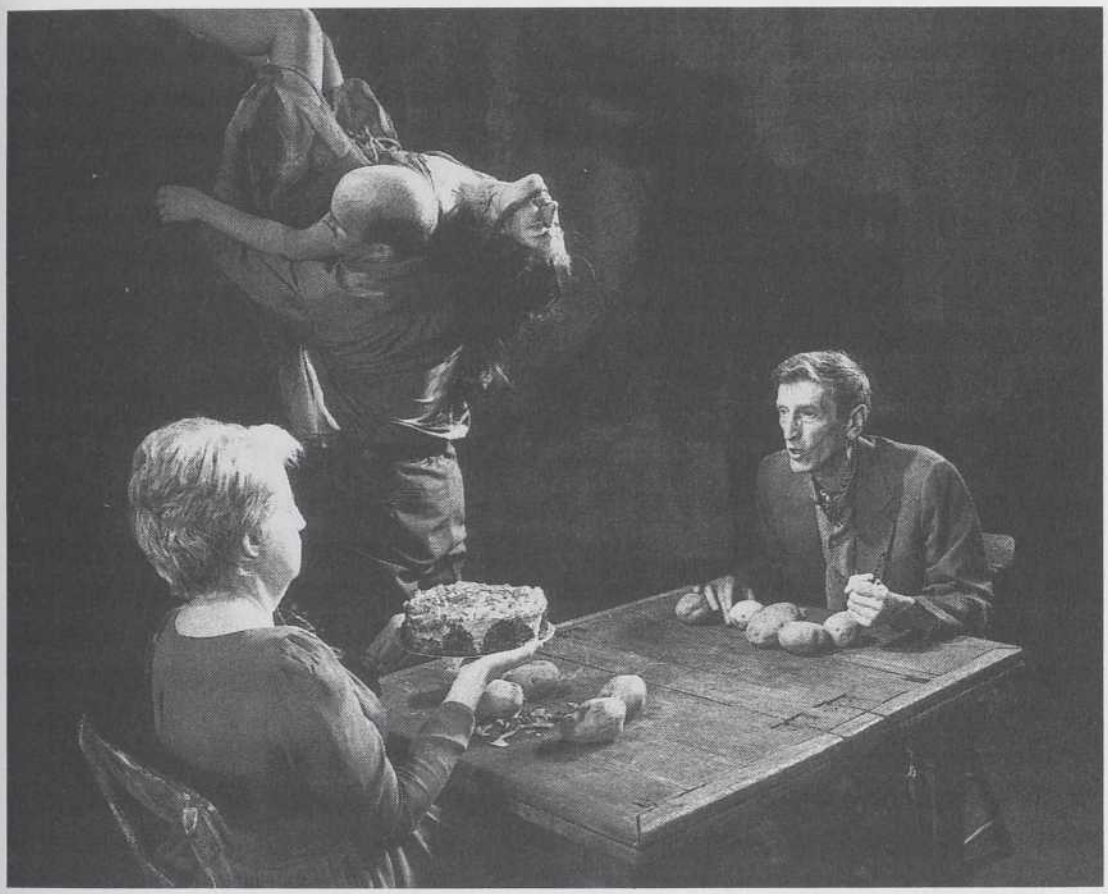
L'ÈRE DES SCÉNOGRAPHES

Mais il y a d'autres sujets d'inquiétude. L'assistance a baissé presque partout. La déprime est généralisée et tourne à l'angoisse dans les établissements institutionnels comme dans les jeunes compagnies. Même les théâtres d'été n'y échappent pas ; leurs distributions sont moins nombreuses, leurs annonces publicitaires plus discrètes. Curieux donc — mais combien révélateur — que, en dépit d'une récession tenace, de taxes nouvelles, de frais de production grandissants et de déficits records, les scénographies aient été sans cesse plus impressionnantes, plus fastueuses. Serait-ce que la nouvelle vague de scénographes a trouvé le moyen de faire plus, plus beau et mieux à moindre coût? Sûrement pas. Il faut plutôt voir là le signe d'un bouleversement du pouvoir au sein de l'institution théâtrale.

Pour ses trois premiers spectacles de la saison, *Émilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone, Oh les beaux jours* et *Dans la solitude des champs de coton,* l'Espace GO a conservé le même noyau de concepteurs constitué de Stéphane Roy (à la scéno), Michel Beaulieu (aux éclairages) et Jean Sauvageau (à la musique). Les trois metteures en scène, Françoise Faucher, Brigitte Haentjens et Alice Ronfard, se trouvaient donc les dernières greffées au sein d'une équipe bien rodée. Les metteures en scène étaient des invitées. Ce qui s'est produit à l'Espace GO, à titre expérimental, est bien à l'image de cette saison où les metteurs en scène ne savent plus à quel scénographe se vouer et vivent leur plus grave crise depuis le Jeune Théâtre et la vague de la création collective. Ils n'ont pas vu venir cette nouvelle génération de scénographes formée majoritairement à l'École nationale de Théâtre entre 1980 et 1985. Ces nouveaux scénographes (Danièle Lévesque, Stéphane Roy, Michel Crête, Martin Ferland, Michel Gauthier, Yvan Gaudin, pour n'en citer que quelques-uns) refusent de jouer le rôle d'exécutants. Ils revendiquent un statut de

---

2. Ce n'est pas si hors de propos qu'il n'y paraît. L'entrevue accordée par la directrice de l'Espace GO à Michel Vaïs dans *Jeu,* n° 57 est l'un des moments marquants de la saison. « Le féminisme n'est plus [...] un projet collectif. [...] Le féminisme est devenu un territoire sacré, [...] le territoire de l'intime » (p. 55).

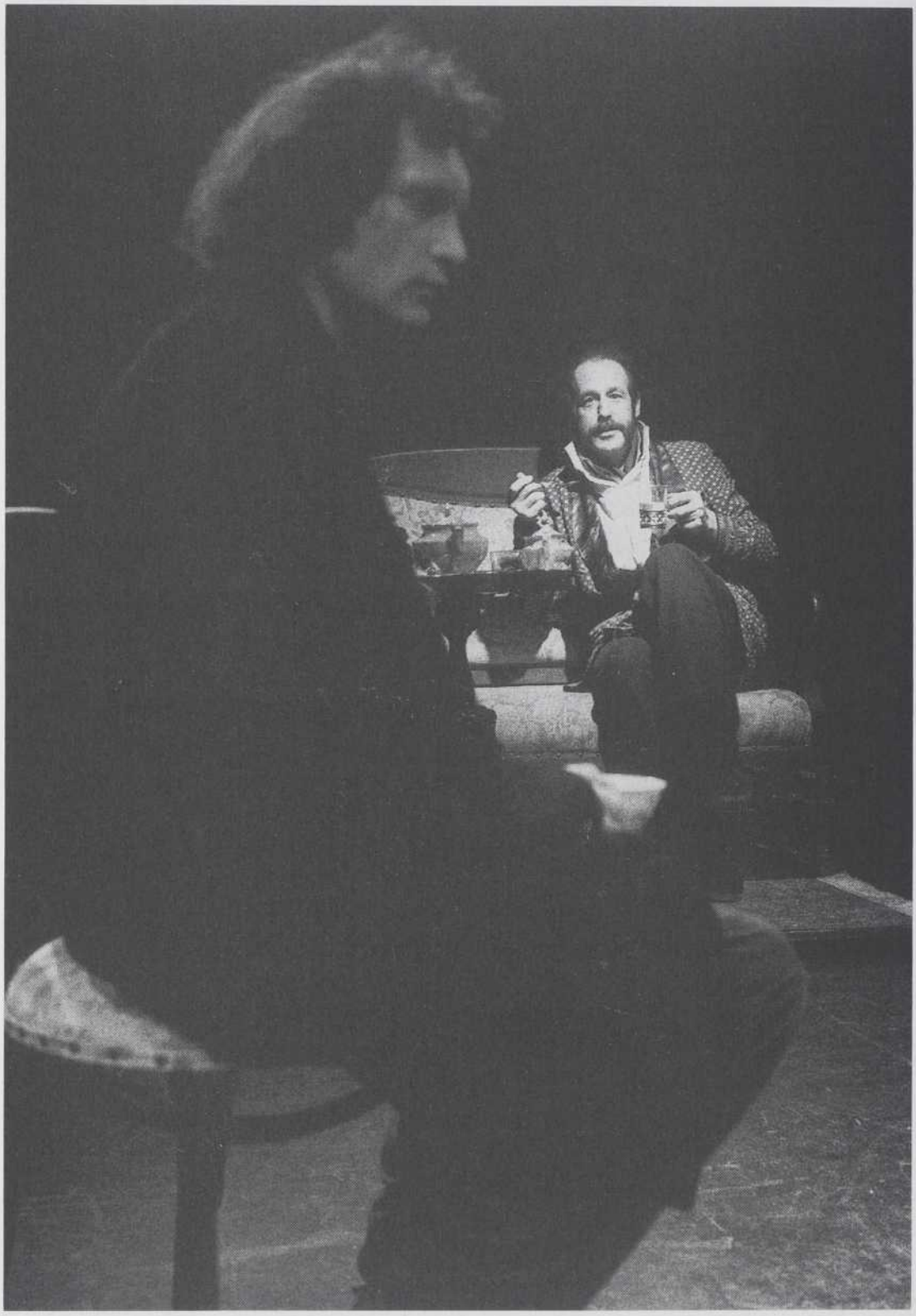


Georgette Langevin, Rodrigue Proteau, Johanne Madore et Fernand Brousseau dans *Peau, chair et os,* une coproduction de Carbone 14 et du Festival de théâtre des Amériques. (Photo: Yves Dubé.)

créateur à part entière. L'heure n'est plus aux commandes, du metteur en scène à ses subalternes, mais au dialogue entre partenaires égaux.

Quel paradoxe tout de même ! Alors qu'on réussit à peine à définir l'esthétique de nos meilleurs metteurs en scène, de dégager une constante dans leurs productions[3], on voit sans difficulté se dessiner des cheminements scénographiques. C'est Danièle Lévesque qui, de *À quelle heure on meurt ?* jusqu'au *Vol au-dessus d'un nid de coucou,* en passant par *HA ha !..., Les femmes savantes, Hosanna* et *Tu faisais comme un appel,* n'en finit plus d'isoler sa boîte. Dans *Vol au-dessus d'un nid de coucou,* la boîte s'est complètement

3. À l'exception de ceux qui ont cheminé avec la même troupe depuis plusieurs années.



Vladimir Ageev et Gabriel Arcand dans *Crime et châtiment,* une production du Groupe de la Veillée. (Photo: Yves Dubé.)

fermée (par un rideau). Mais en même temps, Danièle Lévesque a commencé à travailler les deuxièmes plans, par des ouvertures vitrées (à partir de *Tu faisais comme un appel*) qui annoncent sans aucun doute une nouvelle phase de sa démarche créatrice.

C'est Stéphane Roy qui explore les grands espaces avec une constance imperturbable. Grands espaces partout, peu importe l'exiguïté des lieux : à l'Espace GO (les trois premières pièces de la programmation, mais déjà avec *Billy Strauss*, l'année précédente), au Quat'Sous *(... Et Laura ne répondait rien)*, à la salle Denise-Pelletier *(Henri IV)* ou à l'Espace Libre *(Peau, chair et os* [4]*)*. Si Roy aime l'immensité des espaces vides, Michel Crête affectionne les espaces réduits et encombrés *(On ne badine pas avec l'amour)*. Et on a bien reconnu le foisonnement baroque d'Yvan Gaudin dans *La conquête de Mexico*.

La poussée des scénographes fait plus que renouveler l'esthétique des productions, elle impose une redéfinition des rôles, une redistribution des pouvoirs. Et nous en sommes encore à la première phase de ce mouvement où tout le monde, des metteurs en scène à la critique, erre dans le plus grand désarroi. Faute de territoires clairement balisés, le travail se fait au hasard des rencontres. Le courant passe ou ne passe pas. Il en résulte parfois des trouvailles fulgurantes, comme dans cette scénographie prismatique de Martin Ferland qui donnait au *Prix* d'Arthur Miller (chez Duceppe) une étonnante profondeur, ou comme dans la plupart des collaborations Lévesque-Pintal, ou Goyette-Marleau. Mais pour quelques réussites semblables, combien d'unions ratées ! La mise en scène va dans un sens, la scéno dans un autre, et le texte (avec ses interprètes) où il peut. Il n'y a plus de principe unificateur (et ce n'est pas la faute à la postmodernité !). La démesure de Henri IV, magnifiquement joué par Denis Mercier, se perd dans l'immensité d'une salle sans perspective (scéno : Stéphane Roy). Quant aux personnages d'*On ne badine pas avec l'amour* (Michel Crête), ils ont troqué amour et badinage pour un parcours du combattant fait de potiches en porcelaine fine. Alice Ronfard a réussi à nous donner une scène sans aucune sensualité (le Koltès de l'Espace GO (Stéphane Roy). *Le pain dur* (Danièle Lévesque) du Rideau Vert partait dans tous les sens sans en revenir et Ruy Blas (Michel Demers) est devenu le personnage secondaire de son propre drame. Dans tous ces cas (et combien d'autres ?), la scénographie est triomphante, écrasante et superbe, trop grosse pour le metteur en scène.

---

4. D'ailleurs, le fait que Gilles Maheu ait décidé de travailler avec un scénographe de la trempe de Stéphane Roy est assez éloquent et témoigne bien du nouveau statut essentiel des scénographes.

Pour se convaincre du caractère exceptionnel de cette situation, il suffit de fréquenter le théâtre canadien-anglais ou le théâtre français. Les scénos y sont plus modestes ou, souvent, seulement décoratives. Mais le révélateur de cette crise nous aura été offert par Giorgio Strehler et Tadeusz Kantor (le Teatro Piccolo et sa *Grande magia*; le Cricot^2 et sa *Classe morte*). Ces deux spectacles ont donné l'exemple de productions équilibrées où tout convergeait vers un même but, relevait d'une même intention. Il y avait une fusion des discours, un effacement des créateurs (et des arts) au profit d'une œuvre résolument collective. Nous n'en sommes vraiment pas là.

RÉMINISCENCES

Saison dure, éprouvante parfois, ce qui n'exclut pas les grands moments. Ceux venus d'ailleurs d'abord. Quelques vieillards cadavériques courent après leur passé dans une *Classe morte,* le cadavre de leur enfance sur le dos. Inoubliable ! Un acteur italien du Piccolo parle à des personnes attablées à la terrasse d'un quelconque café. Le plancher est visiblement usé, rapé par les décennies et les passants. Tout à coup le vent se lève, des papiers traversent la scène emportés par le souffle. Il y a un peu de poussière dans l'air aussi. L'acteur porte la main à son chapeau, pour le retenir tout simplement, et continue de parler. Pas d'orage, pas de tremblement de terre, pas de symbole ! Un coup de vent, c'est tout, pour le plaisir. J'avais même oublié que ça se pouvait !

Dans un autre registre, il y a eu ces fastueux *Misérables* qui ont réussi, par un adroit dosage d'effets scénographiques connus, d'airs accrocheurs et de procédés mélodramatiques éprouvés, à remplir cent cinquante fois le Théâtre Saint-Denis en cinq mois.

Et puis il y a eu Sylvie Drapeau, dans *Oh les beaux jours,* René Richard Cyr qui a catapulté *Hosanna* parmi les belles figures tragiques (quelle finesse dans la mise en scène de Pintal !) et La Grosse Valise avec son *Monsieur de Pourceaugnac* irrésistible. Nous avons aussi fait de belles (re)découvertes : Paul Lefebvre qui signe une première mise en scène choc, sans concession *(Le sang de Michi),* et Martine Beaulne *(L'arbre des Tropiques)* dont on sent déjà l'intelligence et la sensibilité, Brad Fraser, un auteur albertain très habile *(Des restes humains non identifiés)...* Quant à Gabriel Arcand, il a su créer un *Crime et châtiment* ténébreux autant que captivant.

Mais au-delà de toutes ces images, ce que je retiens surtout, c'est une voix, celle de Pauline Vaillancourt qui ponctue le drame d'Alceste dans *Peau, chair et os*. L'une chante, l'autre meurt. Drôle de saison !

PAT DONNELY

Le théâtre anglophone existe-t-il ?

Oui, le théâtre anglophone existe à Montréal. Malheureusement, les médias francophones le négligent de façon systématique et, par conséquent, le public francophone en soupçonne à peine l'existence. Cet état de fait, quoique prévisible peut-être, engendre néanmoins chez les francophones une fausse perception (très répandue) selon laquelle tout ce qui est produit en français sur les scènes du Québec est forcément supérieur à tout ce qui y est présenté en anglais. Les critiques francophones, qui daignent rarement franchir le seuil des théâtres de langue anglaise, ont poussé ce raisonnement un peu plus loin et en sont arrivés à la conclusion que, dans son ensemble, le théâtre canadien de langue anglaise est irrécupérablement rétrograde.

J'ai parfois envie de me ranger de leur côté. J'habite Montréal depuis seize ans et, au fil des ans, j'ai appris à admirer l'aisance des comédiens francophones, dans leur diction comme dans leur jeu. La polyvalence d'artistes de la trempe d'Yves Jacques, qui se partagent entre les classiques, l'avant-garde et le théâtre d'été, classe ces comédiens parmi les meilleurs au monde. Les jeunes créateurs d'images, tels Gilles Maheu et Robert Lepage, ont brillamment inventé un nouveau théâtre *pop* qui a su séduire la génération du vidéoclip. Les décors et les costumes que l'on voit sur les scènes québécoises sont presque toujours à couper le souffle. Et à l'occasion, il nous est donné de voir une création québécoise qui s'adresse avec éloquence à tous et chacun, pas seulement à la famille immédiate.

Les qualités du théâtre montréalais de langue anglaise sont moins évidentes. Depuis le *Balconville* de David Fennario, aucun dramaturge anglophone n'a vraiment retenu l'attention de ses voisins, encore moins du monde entier.

FENNARIO ET AUTRES ENGAGÉS

Fennario a tenté un retour au théâtre Centaur en 1989 en créant *The Murder of Susan Paar*. Cette pièce fut très décevante, comme le fut également la création cette saison de *The Death of René Lévesque,* un verbeux collage de flash-backs mettant en scène des amis intimes « fictifs » de l'homme politique. Exception faite de son titre, la pièce manquait de mordant.

Mais le seul nom de l'ancien premier ministre attira sur Fennario une attention sans précédent de la part des journalistes francophones. Robert Lévesque, du *Devoir,* a peut-être hué lors de la première, mais il y était. Jean Beaunoyer, son collègue de *La Presse,* a même loué les intentions honorables de Fennario. Après tout, malgré ses défauts sur le plan dramatique, la pièce était actuelle.

Malheureusement, après *The Death of René Lévesque,* la plupart de mes collègues francophones s'en retournèrent chez eux en déplorant le manque de raffinement du théâtre anglophone, se jurant de ne plus renouveler l'expérience. Ils ne revinrent pas au Centaur voir *Cat on a Hot Tin Roof,* un spectacle plus réussi qui attira des foules beaucoup plus nombreuses et qui n'était sûrement pas inférieur à la plupart des pièces de la Compagnie Jean-Duceppe ou du Shaw Festival de Niagara-on-the-Lake.

Mon spectacle préféré au Centaur cette année fut le premier spectacle de la saison, *Our Country's Good,* du dramaturge anglais Timberlake Wertenbaker, mis en scène par Joe Dowling, de L'Abbey Theatre de Dublin. Cette production d'une tragicomédie traitant de la première représentation théâtrale en Australie (montée par des prisonniers dans une colonie pénitentiaire en 1789) était bien jouée et prenante. La première de la production new-yorkaise de *Our Country's Good* n'eut lieu que plusieurs mois plus tard. Pour une fois, le Centaur était à l'avant-garde.

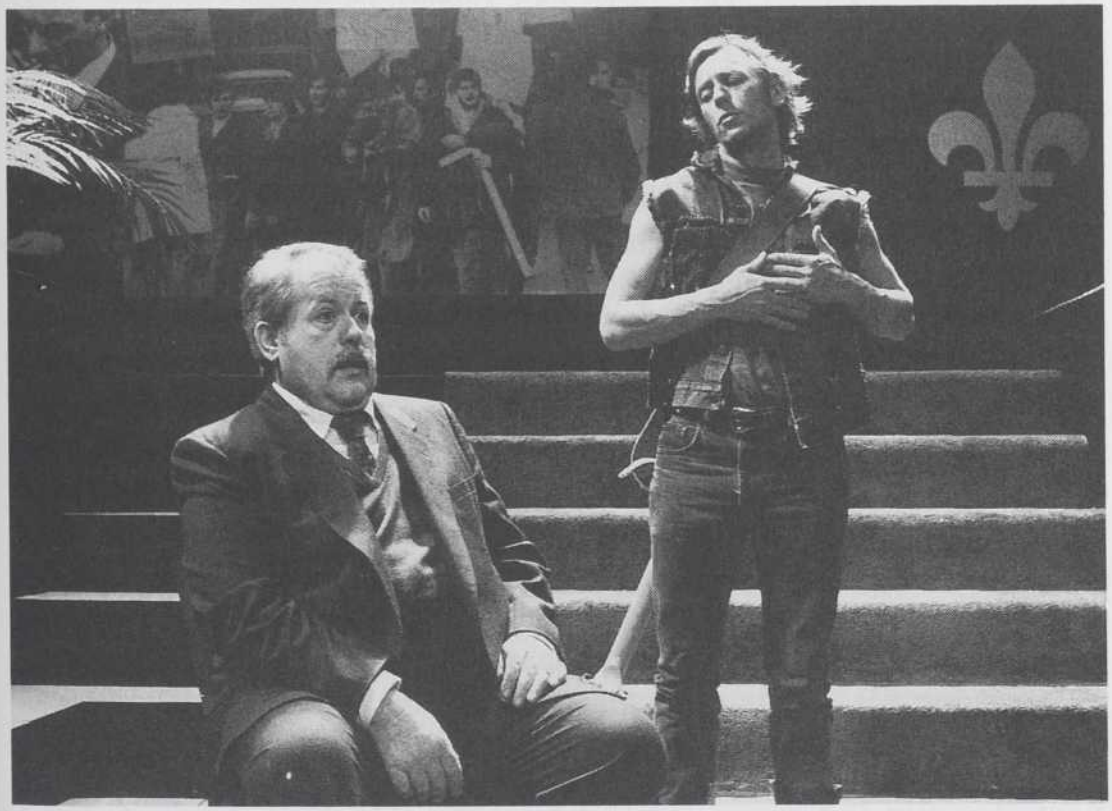
Jadis, ces occasions n'étaient pas si rares. C'est le Centaur qui le premier a fait connaître au public nord-américain les œuvres du dramaturge anti-apartheid d'Afrique du Sud, Athol Fugard. Cette année, *My Children ! My Africa !,* mis en scène par Maurice Podbrey, directeur artistique du Centaur (et originaire d'Afrique du Sud), cimenta l'amitié entre Fugard et lui. Cette pièce, sûrement la plus grave de la saison, avait pour sujet le délicat problème de la violence entre Noirs en Afrique du Sud. Le côté sermonneur de Fugard éclipsa par moments la dimension théâtrale de cette pièce où Errol Sue campait le rôle d'un enseignant noir victime d'un *« necklace »* (c'est-à-dire être brûlé vif) pour avoir refusé de se soumettre à des révolutionnaires noirs. Le théâtre engagé est toutefois si démodé au Québec depuis quelques années que *My Children ! My Africa !* se démarqua par son audace.

DIVERTIR

Les trois autres pièces de la saison, un thriller anglais de Stephen Mallatratt, *Broadway Bound* de Neil Simon et la comédie canadienne *The Affections of May,* de Norm Foster, se voulaient de simples divertissements.

Le Centaur, comme tous les théâtres régionaux du pays, a réagi à la vague de conservatisme qui a touché le financement des arts en adoptant une attitude plus indulgente envers les spectacles qui auraient autrefois été rejetés pour leur légèreté. Le moment charnière de cette évolution fut la présentation en 1987 de la comédie musicale *Guys and Dolls,* premier *musical* jamais monté au Centaur.

Cette saison, la seule comédie musicale présentée au Centaur fut *Anything Goes,* montée par une troupe d'amateurs de l'ouest de l'Île. En 1990-1991, un seul titre et une seule compagnie menèrent le peloton des comédies musicales, du côté francophone comme du côté anglophone. Environ 300 000 spectateurs,



Alpha Boucher et Marcel Aymar dans *The Death of René Lévesque,* une production du Théâtre Centaur. (Photo: Stéphanie Colvey.)

dont plusieurs ne vont pas plus souvent au Centaur que mes collègues francophones, assistèrent à la production montréalaise anglaise ou française des *Misérables*. Bref, *Les misérables* attira un public qui préfère habituellement le cinéma au théâtre. Les « Miz » remportèrent un succès commercial sans précédent pour une production montréalaise et firent connaître une foule de jeunes comédiens-chanteurs talentueux dont l'existence était demeurée insoupçonnée. La rue Saint-Denis brilla, pendant quelques semaines, de tous les feux de Broadway.

Les misérables donnèrent du fil à retordre à leurs concurrents, et en donneront sans doute encore davantage à leurs successeurs. La saison dernière, même les petites compagnies anglophones éparpillées aux quatre coins de Montréal, optèrent, sous l'influence des « Miz », peut-être, pour une programmation plus populaire. Cette décision eut une incidence favorable sur le chiffre d'affaires de certaines de ces compagnies.

Ainsi, les deux théâtres d'été anglophones du Québec présentèrent des comédies l'hiver dernier. The Piggery, de North Hatley, loua le Centaur pour y présenter la farce anglaise *Run for Your Wife* et le Theatre Lac Brome de Knowlton monta *Blithe Spirit,* de Noel Coward, au Centre Saidye-Bronfman. Toujours au CSB, on fit appel à trois new-yorkais, la metteure en scène Lily Palmer et deux comédiens, pour présenter *I'm Not Rappaport,* une tragicomédie américaine qui se déroule sur un banc public. Ce fut un bon spectacle qui eut un franc succès.

The Black Theatre Workshop, qui monta une création l'an dernier et y perdit de l'argent, jeta cette saison son dévolu sur une valeur plus sûre, *Smile Orange,* de Trevor Rhone, présentée au Centaur.

Les compagnies les plus marginales, jadis fières de crever de faim, sont maintenant prêtes à tout pour vendre leur âme. L'une des plus marginales, la compagnie ambulante Foolhouse Theatre, s'est fixée la saison dernière à Notre-Dame-de-Grâce et, tentant désespérément d'élargir sa clientèle, a présenté un pot-pourri théâtral qui comprenait notamment, à Noël, *The Miracle on 49th Street,* une pièce familiale traditionnellement associée au temps des fêtes.

Dans une veine un peu moins commerciale, mais témoignant d'un désir de conquête de Broadway, la compagnie Bulldog Productions présentait au Centre Strathearn *Frankie and Johnny and the Clair de Lune*. Cette production mettait en vedette Joanna Noyes et Michael Rudder, qui interprétèrent avec intensité cette pièce américaine traitant de la passion entre deux hétérosexuels dans la quarantaine à l'ère du sida.

Présentée en fin de saison, à l'époque du premier Montreal Fringe Festival, *Frankie and Johnny* ne remporta pas le succès qu'elle aurait pu avoir à un autre moment, mais les éloges de la critique furent unanimes.

CRÉATIONS

Les créations en anglais écrites par des auteurs d'ici et dépourvues de visées commerciales furent rarissimes en 1990-1991.

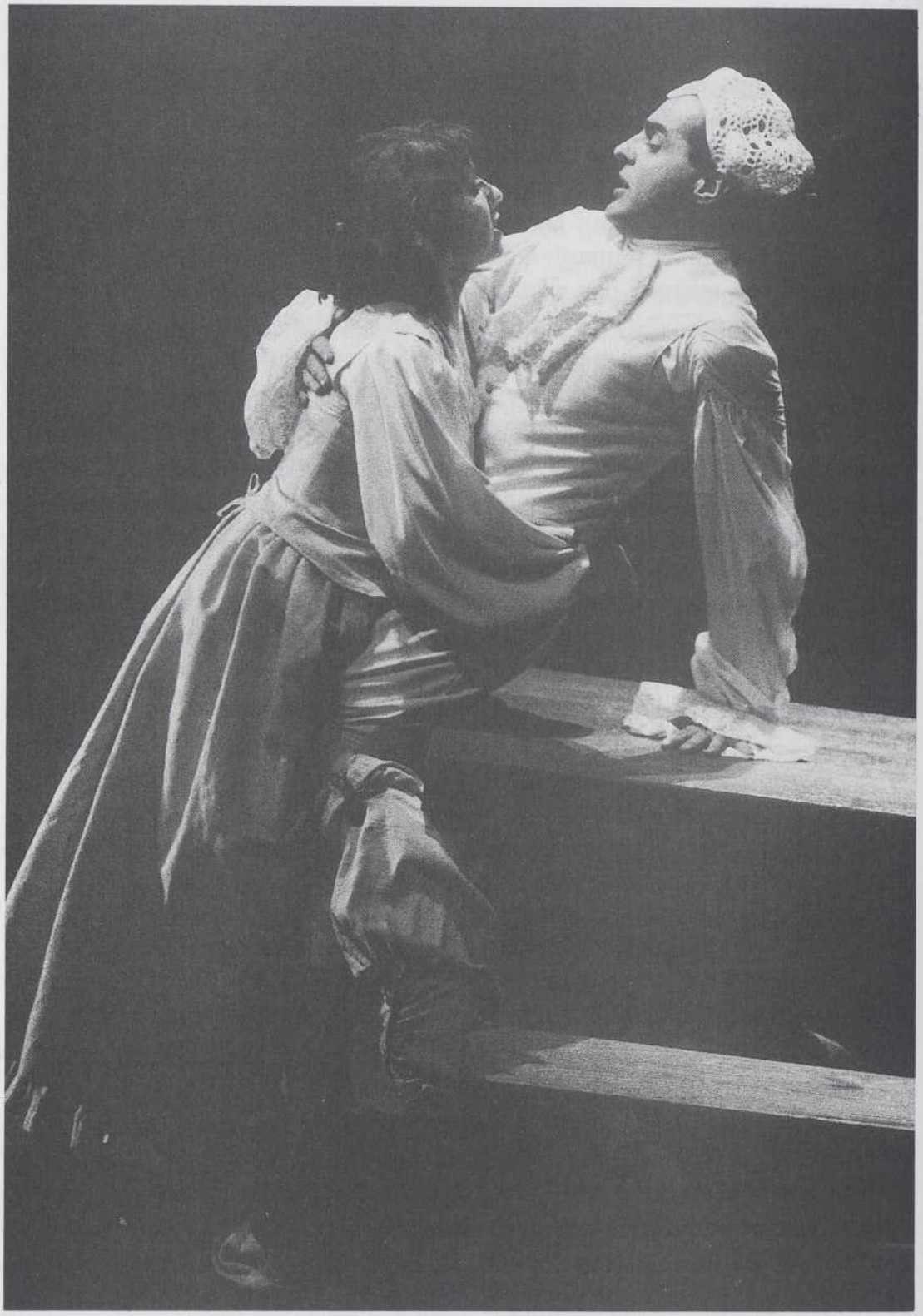
La seule qui ait véritablement fait preuve d'innovation fut *The Land Where the Trees Talk,* de Rahul Varma, présentée conjointement par l'Association of Producing Artists et Teesri Duniya (Tiers Monde) qui avaient loué la scène du Centaur. Varma ne remportera sans doute pas de prix d'écriture dramatique, mais il ne manque pas de cran. On peut affirmer sans craindre de se tromper qu'il s'agissait là de la première pièce écrite par un auteur d'origine indienne appuyant les revendications territoriales des autochtones d'Amérique du Nord. Cette pièce, dont l'action se déroule à la baie James, mettait en lumière la situation des Cris qui se sentent menacés par le projet de Grande-Baleine. La direction nerveuse de Jack Langedijk donna à cette pièce peu banale l'air d'un happening des années 60.

Moins étonnant mais mieux écrit, le spectacle bilingue *L'Affaire Tartuffe,* de Marianne Ackerman, fut monté et produit par sa compagnie, Théâtre 1774, qui avait loué le Centaur. Cette ambitieuse fresque historique ressemblait à plusieurs égards à *Our Country's Good,* mais elle mettait l'accent sur la première pièce montée au Québec après la Conquête, plutôt que sur l'Australie colonisée.

FESTIVALS ET SHAKESPEARE-IN-THE-PARK

Les amateurs de théâtre anglophone se sont réjouis de la programmation anglaise que leur proposait cette année Marie-Hélène Falcon au Festival de Théâtre des Amériques. Les productions torontoises de *Unidentified Human Remains and the True Nature of Love* du dramaturge Brad Fraser, d'Edmonton, ainsi que *The Crackwalker,* de Judith Thompson, vengèrent quelque peu le théâtre canadien-anglais, souvent mal représenté lors des festivals québécois. Les spectacles américains, comme *The Hip-Hop Waltz of Eurydice* en provenance de Los Angeles, s'avérèrent aussi très populaires.

Le premier Montreal Fringe Festival débuta le 15 juin, une semaine après la clôture du Festival des Amériques. Le moment n'était pas opportun. Aux yeux de la plupart des critiques francophones, le Festival des Amériques marquait la fin de la saison. Le fait que la plupart des productions étaient anglophones n'était guère un atout. Pourquoi ne vit-on que trois troupes francophones (dont deux hors-Québec) lors de ce festival de la marginalité ? Peut-être parce que le Montreal Fringe Festival, qui s'inspire du modèle du



Jeannie Walker et Robert Vézina dans *L'affaire Tartuffe,* une production du Théâtre 1774. (Photo: Brian Mishara.)

Fringe d'Edmonton, met en œuvre un principe démocratique radical : les premiers inscrits sont les premiers acceptés. Le festival prévoit en effet une date limite, mais aucun processus de sélection.

Ce concept est familier aux artistes anglophones, mais non aux francophones. Les directeurs du festival, Kristin Kieren et Nick Morra, contactèrent autant de compagnies francophones que d'anglophones, mais la réponse fut très faible du côté francophone. Kieren et Morra sont optimistes : ils espèrent que la réputation du festival se fera de bouche à oreille.

Malgré le mauvais temps et l'absence quasi totale des médias francophones, le Fringe, qui servait de tribune à une quarantaine de compagnies venues du monde entier, vit croître son public au fil des jours et recensa en tout quelque 6 000 spectateurs. Deux spectacles féministes venus de Grande-Bretagne furent au nombre des succès du festival. Dans *Close to the Bone,* un trio de comédiennes interprétait des textes et des chansons traitant de l'amour dans les années 90. Le one-woman show *Pink Smoke at the Vatican,* une œuvre un peu plus sérieuse, reprenait la légende de la papesse Jeanne.

Beyond the Night Café, histoire d'une rencontre imaginaire entre Van Gogh et Strindberg, a permis de découvrir David Mackay, un jeune auteur et metteur en scène de vingt-cinq ans, originaire de Vancouver.

Le Fringe montréalais aura été une initiative marquée du sceau de la jeunesse de ses responsables, un couple de drop-out de l'Université McGill. Ce sont les jeunes acteurs formés à l'École nationale de Théâtre, à Dawson ou à John Abbott College, à McGill ou Concordia, qui commencent à faire toute la différence dans la pratique théâtrale anglophone à Montréal. Au lieu de quitter la ville aussitôt leurs études terminées, ils ont décidé au cours des dernières années de créer des compagnies pour tenter leur chance à Montréal. Parmi ces nouveaux groupes, celui qui a obtenu le plus de succès a pour nom Repercussion Theatre ; dirigée par Cas Anvar, cette compagnie a, au cours des quatre derniers étés, joué des pièces de Shakespeare dans les parcs des municipalités de l'île de Montréal. À l'été 1991, elle a présenté en alternance *The Tempest,* mis en scène par Angus Ferguson, et *Much Ado About Nothing,* mis en scène par Michael Levine ; la première production a profité du cadre champêtre qui a bien servi l'atmosphère magique de la pièce ; la seconde et la plus forte des deux s'est inspirée de la grande époque du jazz pour ainsi actualiser cette comédie burlesque.



Michelle Porter, Gerry Mackay et John Murphy dans *Beyond the Night Café,* une production du Yorick Theatre (Vancouver) présentée au Festival Fringe de Montréal. (Photo: Yorick Theatre.)

UN THÉÂTRE ISOLÉ

Le théâtre anglophone québécois est confronté à un autre problème : il n'est pas toujours reconnu ailleurs au Canada. Des comédiens et des metteurs en scène d'ici travaillent souvent dans d'autres provinces, mais sans que l'on tienne compte de ce qu'ils ont accompli au Québec. *Divided We Stand*, qui battit des records de vente à Toronto l'an dernier, illustre bien ce problème. Cette œuvre collective multiculturelle était née deux ans plus tôt au Centaur, sous le nom de *From the Main to Mainstreet.* La production torontoise, quoique mise en scène par le Montréalais Damir Andrei et interprétée par plusieurs membres de la distribution montréalaise, gomma complètement l'identité québécoise de la pièce. D'une part, on annonçait que la pièce *Lilies* (*Les feluettes* de Michel Marc Bouchard), présentée au Théâtre Passe-Muraille, était une œuvre québécoise ; d'autre part, *Divided We Stand* avait été adaptée à la réalité torontoise et avait tout perdu de son caractère québécois.

Voilà qui résume le dilemme incontournable des artistes de théâtre anglophones au Québec. Où est leur place ? Comment se constituer un public au sein d'une collectivité fragmentée et multiculturelle ? Grâce au Playwright's Workshop, nous avons des dramaturges et des acteurs. Mais qui produira leurs spectacles ? Et quand les Québécois francophones s'intéresseront-ils à la culture de leurs voisins ?

Ce dilemme est frustrant. Notre statut de parent pauvre pourrait s'avérer le meilleur incitatif, à condition que le courage et l'inspiration de nos artistes se maintiennent tant qu'ils seront en quête d'un public.

Et de l'autre côté de la clôture, la vision insulaire et mono-ethnique du théâtre québécois francophone (quand voit-on des visages noirs, bruns ou jaunes sur les planches au Québec ?), qui a si longtemps protégé et nourri un théâtre soutenu par une famille indulgente, risque de l'affaiblir et de le corrompre. Peut-être est-il déjà trop tard.

(Traduit de l'anglais par Danielle Henripin.)

PATRICIA BELZIL

Dans l'intimité des petites salles : l'attente…

« Il va peut-être se passer quelque chose... » La fréquentation des théâtres non institutionnels suscite toujours, chez moi, la hâte, l'excitation de l'inconnu. Tout se passe comme si je ne m'attendais, là, à rien de précis, ou plutôt si : j'y vais dans un état de disponibilité, de docilité à être déstabilisée, remuée, étonnée. Émotions qui ne m'habitent guère quand je me rends dans un théâtre institutionnel, car les productions y enfreignent plus rarement certaines limites, certaines conventions.

L'exiguïté des lieux théâtraux, doublée souvent d'une assistance réduite, participe à cette attente inquiète : dans l'intimité des petites salles il est parfois de ces éclairs d'émotion qui émanent d'un murmure, d'un regard, et atteignent le spectateur dans l'ombre.

ÉBLOUISSEMENTS

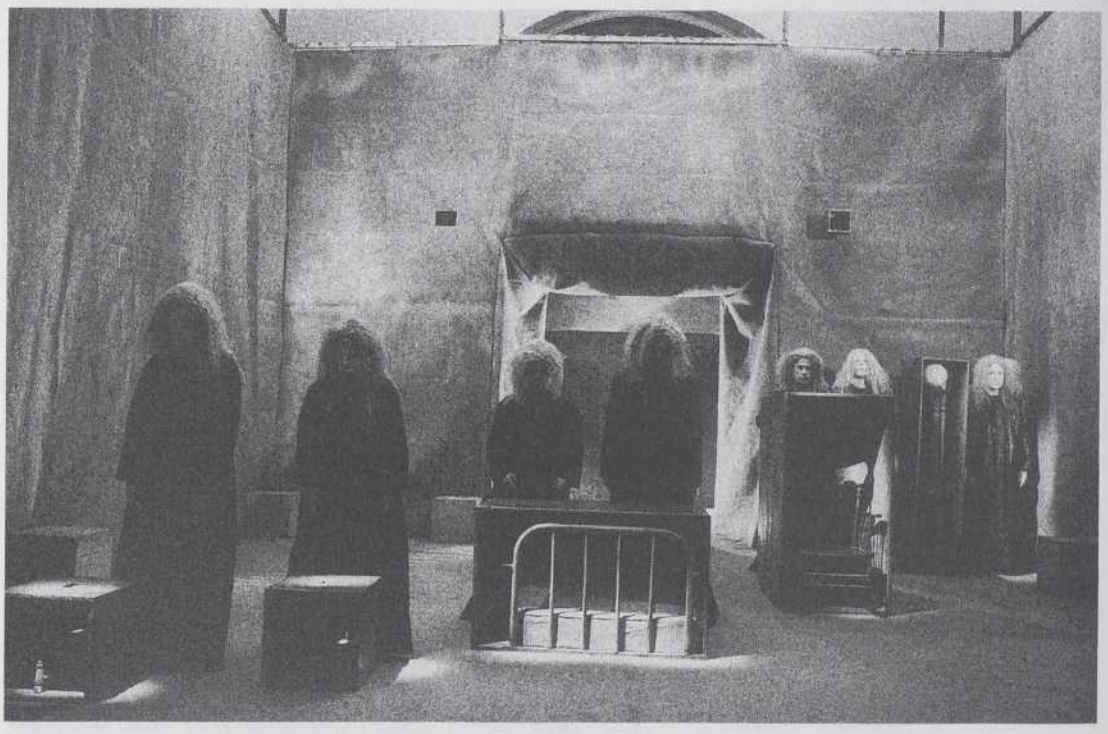
Parmi ces éclairs de la saison 1990-1991, je compte *Oh les beaux jours,* donné par l'Espace GO, parmi les plus lumineux. J'ai éprouvé un plaisir sans réserve à surprendre l'œil humide, mais rieur de la Winnie de Sylvie Drapeau, fascinée par son équilibre, sous l'ombrelle, entre le stoïcisme et la vulnérabilité ; la jeunesse de la comédienne m'a rendu encore plus troublant le texte de Beckett, en y superposant la désespérance des jeunes. Les éclairages de Michel Beaulieu, qui suggéraient l'angoissant écoulement du temps et dans lesquels chatoyaient le décor onduleux de Stéphane Roy, ainsi que la présence vibrante de Sylvie Drapeau et d'André Thérien conféraient au travail de Brigitte Haentjens une rare cohésion.

Deux créations marquées au sceau de la jeunesse et de la fraîcheur m'ont également enchantée : *Un sofa dans le jardin* du Théâtre Niveau Parking et



David La Haye et René Gagnon: *Dans la solitude des champs de coton,* une production de l'Espace GO. (Photo: Les Paparazzi.)

Écho d'une miette de Voxtrot. Ces deux spectacles, dont la recherche formelle était parfaitement conjuguée à un humour et un propos intelligents, donnaient tout son sens au théâtre de recherche, où l'on sent un projet commun, une énergie de groupe. *Un sofa dans le jardin* est la troisième production de la jeune compagnie de Québec, qui en a quatre à son actif ; comme je n'avais pas vu ces autres spectacles, ce fut pour moi une découverte. Bien que présenté dans la série pour adolescents de la Maison-Théâtre, il s'agit résolument d'un spectacle tous publics, une fable moderne sur l'éclatement de la planète et de la famille, narrée par une petite fille dégourdie de la trempe de Mafalda ; on y nage en plein surréalisme, comme d'ailleurs avec *Écho d'une miette,* troisième spectacle de Voxtrot, créé au printemps 1990, mais repris dans le



Carl Béchard, Pierre Gagnon, Pierre Lebeau, Han Masson, Bernand Meney, Pascale Montpetit et Danièle Panneton dans *Cantate grise,* une production du Théâtre UBU. (Photo: Josée Lambert.)



Daniel Simard et Lucie Routhier dans *Un samouraï amoureux*, une production du Théâtre de la Manufacture. (Photo: Jean-Guy Thibodeau.)

cadre des 20 Jours du Théâtre à Risque à l'automne. Tout dans ce spectacle m'a réjouie : l'humour braque de ces jeunes créatrices, le travail ahurissant de précision et d'outrance calculée de leur gestuelle et la définition des trois personnages dont les répliques décapantes, toujours fines, ne laissent pas le temps au spectateur de souffler.

D'autres spectacles ont certes laissé des images à ma mémoire de spectatrice, mais comme des « morceaux choisis » glanés au fil de la représentation ; en effet, à part ceux dont je viens de parler, aucun des spectacles auxquels j'ai assisté ne m'a entièrement conquise[1].

---

1. Il faut dire, à la décharge de la saison, que j'ai raté des productions remarquables, si j'en crois les commentaires d'autres critiques : notamment *L'arbre des Tropiques* de Mishima, à la Veillée ; *Tu faisais comme un appel* de Marthe Mercure à la salle Fred-Barry ; et *Le sang de Michi* à l'Espace GO.

Je retiens ainsi *Dans la solitude des champs de coton,* pour la phrase exigeante, hautement lyrique de Koltès que, par moments, René Gagnon et David La Haye rendaient avec sensibilité, notamment la finale où, (littéralement) au pied du mur, le Dealer et le Client tentent ultimement de se rejoindre. Il est à souhaiter qu'avec cette première mise en scène montréalaise de Koltès, Alice Ronfard ait donné à d'autres metteurs en scène et directeurs artistiques d'ici l'idée de faire entendre cette voix de la dramaturgie contemporaine.

Mis en espace sur la scène de la Chapelle historique du Bon-Pasteur transformée en un antre obscur et, comme toujours avec les comédiens du Théâtre UBU (plus nombreux pour ce spectacle), rigoureusement « dit » et orchestré, *Cantate grise* était fascinant et déroutant à plus d'un titre : la gravité du ton, l'insolite de la théâtralité, la singulière et éloquente disparition des acteurs derrière les mots de Beckett. Je garde toutefois un souvenir un peu brumeux de cette production, qui m'a donné « intellectuellement » du fil à retordre : il fallait autre chose que la connaissance profane que j'ai de Beckett pour être en mesure de tirer tout le suc de l'approche exigeante de Denis Marleau, de la lecture d'exégète de l'œuvre beckettienne qu'il présentait là.

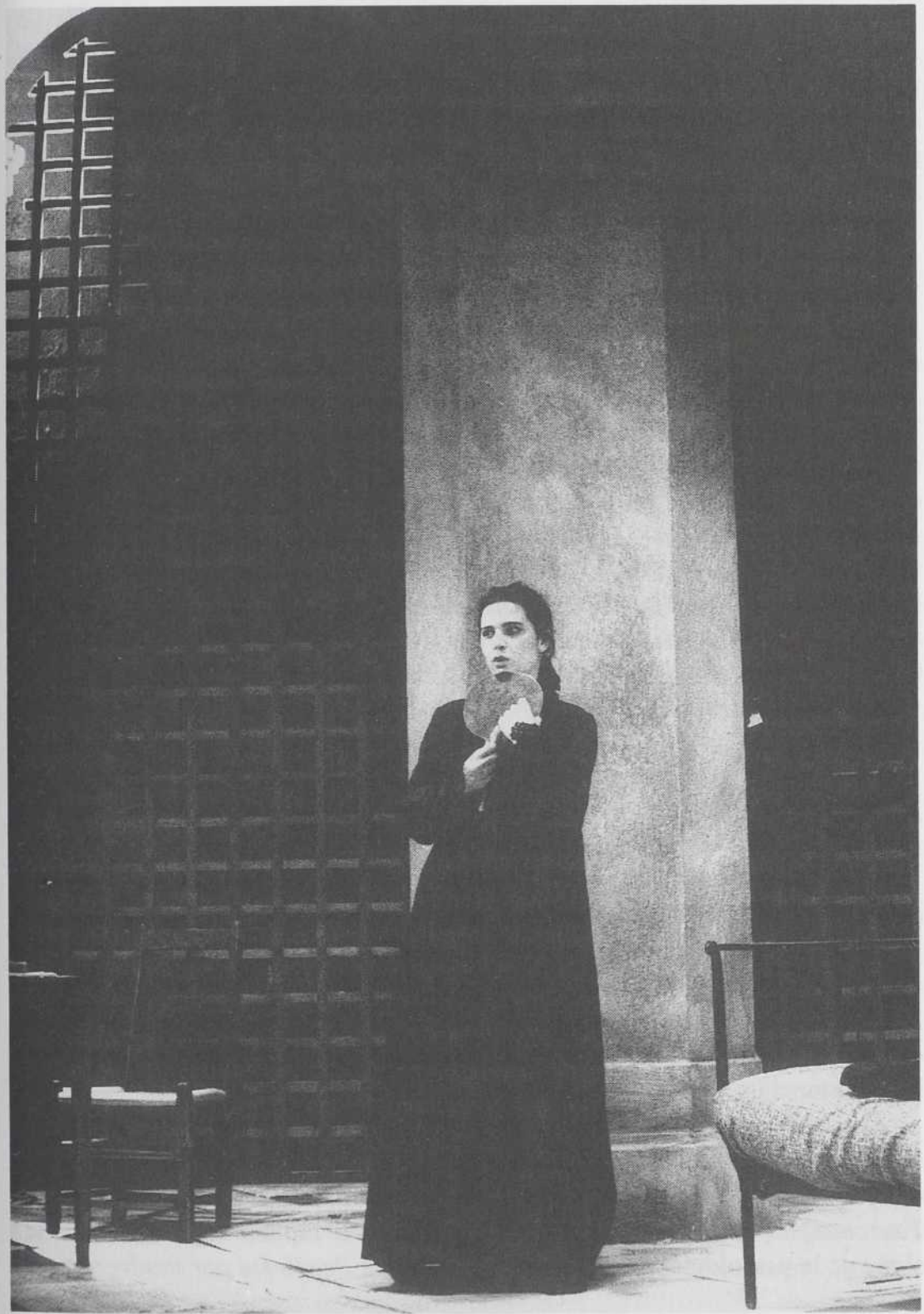
CLAIRS-OBSCURS

D'autres spectacles de la saison m'ont posé des problèmes, mais d'un tout autre ordre : par la légèreté désolante de leur démarche[2] ou, ce qui n'est guère mieux, par le symbolisme appuyé qu'ils nous servaient.

À cet égard, mes déceptions les plus vives sont *Michel hurlait* de Mécanique Générale, présenté à l'Espace GO, sur lequel je reviendrai plus loin, et *Je suis à toi,* de Judith Thompson. Le propos sordide et cauchemardesque (les assiduités d'un demeuré auprès d'une jeune femme délurée mais victimisée) était exacerbé par le parti pris burlesque du jeu des comédiens et de la mise en scène de Claude Poissant, et qui ne m'a pas semblé dépasser le sensationnalisme.

---

2. Or cette légèreté retrouve celle qui m'a souvent exaspérée sur les scènes institutionnelles au cours de la saison : le *Peer Gynt* d'Ibsen et *La trilogie de la villégiature* de Goldoni du TNM ; *La maison suspendue* de Tremblay chez Duceppe ; *William S* d'Antonine Maillet au Rideau Vert. Ces spectacles empruntaient les détours de la facilité sur tous les plans : jeu, mise en scène ou texte, parfois dans un joyeux mélange des trois.



Anne Dorval dans *Les lettres de la religieuse portugaise,* une production du Théâtre de Quat'Sous. (Photo: Yves Richard.)

Dans la même veine, la réflexion d'*Un samouraï amoureux* de Maryse Pelletier sur le mal d'aimer m'a laissée indifférente, quoique j'aie été touchée par le jeu attachant du couple formé par Lucie Routhier et Daniel Simard (son chien). À part la confrontation des cultures occidentale et orientale au plan des relations amoureuses, l'échantillonnage ennuyeux des stéréotypes humains qu'on nous présentait n'allait pas plus loin que ce qu'on a déjà entendu mille fois sur le sujet.

J'ajouterais enfin *Tauromaquia* au bilan des déceptions. Cette création du Théâtre Sortie de Secours de Québec qui s'inspire de la méthode des Cycles Repère en avait les tics: la quête initiatique qui s'éparpille de par le vaste monde (ici l'Espagne), les vérités creuses sur la vie, et en rappelait par ailleurs une certaine fraîcheur, qui devait beaucoup au naturel désarmant de Marie Brassard, «vieille» routière du Théâtre Repère. Mais au-delà de cette manière théâtrale, légitime en soi, j'ai trouvé cette histoire d'hémophile au comportement sexuel pathologique éminemment malsaine (atteint du sida, il contamine sans scrupule une jeune inconnue), s'inscrivant lourdement dans une symbolique d'amour qui tue, de sexualité morbide, *la* femme apparaissant comme un prédateur menaçant, puisque le jeune héros craint de perdre ou d'altérer par la fusion sexuelle son sang précieux. À cet égard, le combat tauromachique de la fin, où les amants se séduisent pour une ultime étreinte, m'est apparu d'un goût douteux.

AMOUR COMBAT

On voit par les trois derniers spectacles dont j'ai parlé que l'amour, thème éternel s'il en est, prenait sur les scènes cette saison l'allure d'un combat grinçant. Les divers discours théâtraux disaient de toutes les manières possibles, mais avec un ensemble, ma foi, inquiétant, la difficulté des relations entre les hommes et les femmes: rapports violents ou douloureux qu'ont exploré, sur des modes variés, un nombre significatif de spectacles, tant sur les scènes institutionnelles, que non institutionnelles.

Ainsi, Maryse Pelletier empruntait, avec *Un samouraï amoureux,* la voie de l'humour pour faire passer sa réflexion sur les écarts souvent irréductibles entre les types d'amoureux. Victor-Lévy Beaulieu, à l'instar des créateurs de *Tauromaquia* qui, comme je l'ai noté, plaçaient le rapport amoureux sous le signe de la pathologie, proposait avec *Votre fille Peuplesse par inadvertance*[3]

3. Spectacle présenté au Théâtre d'Aujourd'hui, dans une mise en scène de Jean Salvy.

une histoire où l'amour paternel était perverti, dévié dans une relation de pouvoir et d'abus. L'amour abusif, c'est aussi ce que René Richard Cyr a mis en lumière dans sa mise en scène de *L'école des femmes* au TNM, faisant ressortir l'aspect pathologique du personnage d'Arnolphe et toute la gravité de la pièce de Molière. Le comportement de l'héroïne des *Lettres de la religieuse portugaise,* que Denys Arcand a montée au Quat'Sous, pour pathologique qu'il était (le jeu frénétique d'Anne Dorval l'amplifiait), ne relevait pas moins du processus sain de la guérison d'une peine d'amour. La douleur amoureuse est également à l'origine du plan cruel de Claire Zahanassian dans *La visite de la vieille dame* de Dürenmatt, mise en scène par Robert Lepage au C.N.A. ; au contraire de la religieuse, qui tourne dans sa cellule et qui se sert de la parole comme exutoire, la vieille dame réclame et obtient la tête de l'amant qui l'a abandonnée quarante ans auparavant. À l'opposé de ces manifestations passionnelles, trois spectacles avaient recours à un réalisme plutôt scabreux pour mettre en scène des personnages qui, parce qu'ils sont démunis ou désillusionnés, manquent de moyens pour vivre leurs relations amoureuses : *Le sang de Michi* de Kroetz, spectacle de Ma Chère Pauline mis en scène par Paul Lefebvre ; *Des restes humains non identifiés et la véritable nature de l'amour* de Brad Fraser, présenté au Quat'Sous dans une mise en scène d'André Brassard ; et *Je suis à toi* de Judith Thompson, dont j'ai souligné le ton sensationnaliste. Tout en ayant l'amour comme principal propos, certains spectacles donnaient lieu à un questionnement existentiel : le rapport à l'autre et l'expression du désir passent forcément par une introspection, et les personnages interrogent alors leurs valeurs et leur identité (c'est le cas dans *Le dernier délire permis* de Jean-Frédéric Messier de Momentum (en reprise à la Maison-Théâtre) ; *Hosanna* de Tremblay au Quat'Sous ; *L'échange* de Claudel au Café de la Place ; *On ne badine pas avec l'amour* de Musset au TNM et *On ne badine pas avec Musset* de l'Opsis[4]).

Il est assez intéressant de constater que, dans une même préoccupation à l'égard de ce thème, les directions artistiques ont eu recours autant au répertoire classique, à la dramaturgie étrangère contemporaine, qu'aux créations et au répertoire québécois.

4. Spectacle présenté au Conservatoire d'art dramatique de Montréal les 6 et 7 mai 1990, et repris à l'automne 1990 à la Maison de la culture Frontenac.

FAITS DIVERS, MÉDIAS ET POUVOIR

Fait étonnant, trois spectacles proposaient une réflexion, à partir d'un fait divers[5], sur le pouvoir abusif des médias, son emprise sur l'individualité et son immixtion dans l'intimité. Ce thème, qui a déjà fait couler beaucoup d'encre, peut constituer une matière théâtrale facile, car il racole avec un propos choc et suscite des réactions passionnées envers l'odieux de cet aspect peu reluisant de la société à l'ère de la communication de masse.

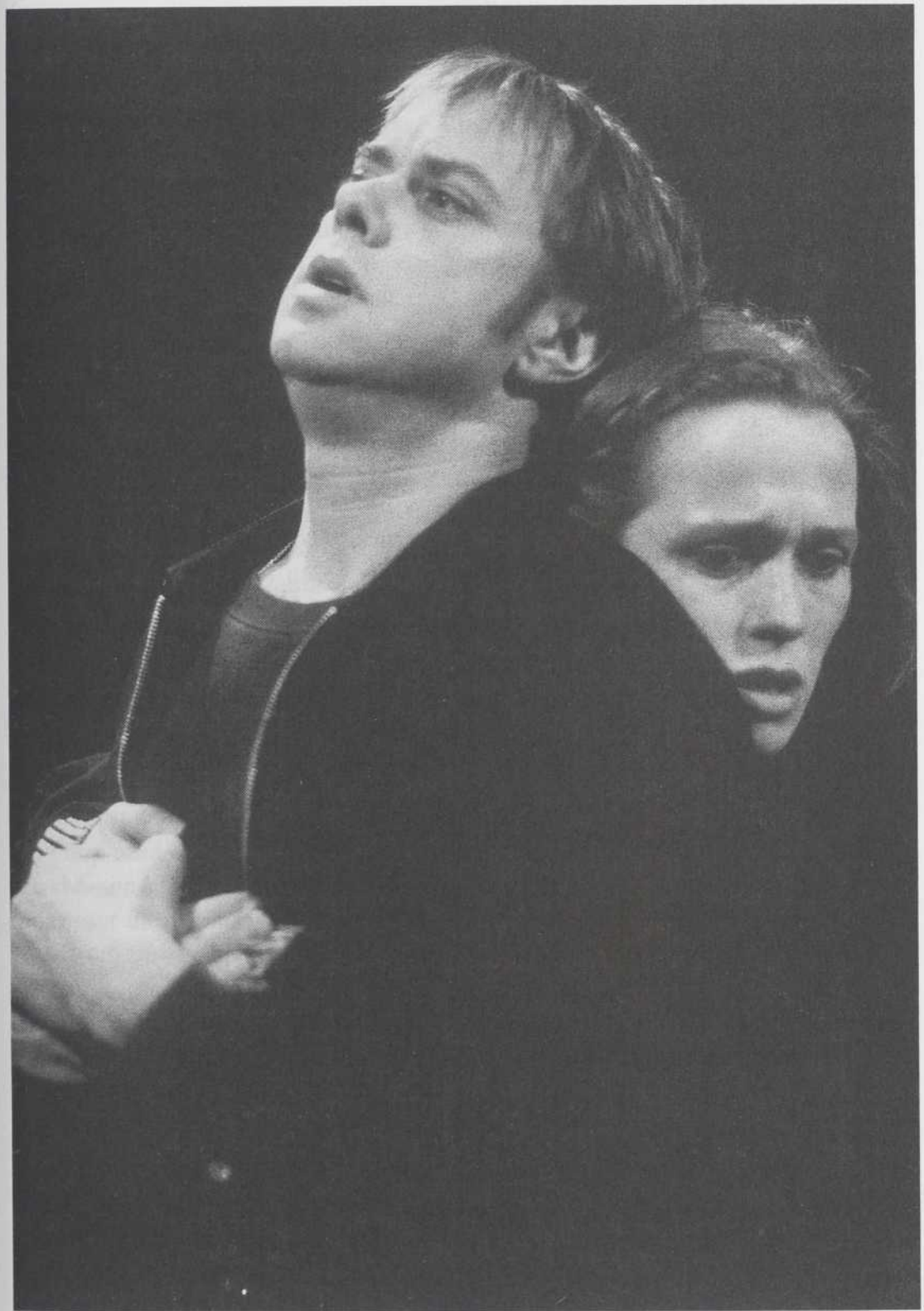
L'honneur perdu de Katharina Blum n'évitait pas certains procédés tape-à-l'œil (le recours aux documents audiovisuels ; l'énumération froidement journalistique des faits), mais les créateurs de l'Opsis ont su trouver un rythme haletant pour raconter cette histoire d'une jeune femme ayant assassiné un journaliste qui, par son harcèlement, a détruit sa réputation. L'adaptation du roman de Henrich Böll par Pierre-Yves Lemieux était des plus pertinentes et favorisait une riche théâtralité, que la mise en scène de Serge Denoncourt a su explorer.

Ce n'est pas avec le même bonheur que la compagnie Mécanique Générale s'est attaquée à ce thème. *Michel hurlait,* présenté à l'Espace GO, mettait d'abord en place une famille d'ermites crasseux, reclus depuis dix ans dans une maison de banlieue ; ce tableau singulier, franchement réussi, cédait ensuite la place à celui d'une bande de journalistes vautours s'emparant du « cas » de cette famille. On s'appliquait ainsi pendant le reste de la représentation à nous montrer le ridicule des journalistes, sur un ton humoristique d'abord efficace, mais dont la répétition *ad nauseam* annulait tout effet.

Le travail de Jean-Luc Denis sur le *Gaspard* de Peter Handke allait nettement plus loin que les deux autres, élargissant le pouvoir des médias à celui de tout le langage social qui influence les modes d'être. Volontairement rébarbatif, bombardant le spectateur de slogans et de proverbes, lui faisant ainsi éprouver l'aliénation que subit, sur scène, le cobaye qu'une équipe de chercheurs veut socialiser, ce spectacle posait avec acuité la question de la perte d'individualité dans ce monde médiatisé.

---

5. J'ai été par ailleurs frappée de constater que le fait divers ou le scabreux nourrissait la trame de plusieurs spectacles, sans qu'il conduise à une critique du pouvoir thématique : *Des restes humains non identifiés et la véritable nature de l'amour* ; *Je suis à toi* ; et *Le sang de Michi.*



Denis Bouchard et Julie Castonguay dans *La cité interdite,* une production du Théâtre Il Va Sans Dire. (Photo: Robert Laliberté.)

NOUVELLES VOIX, VOIES NOUVELLES

Dominic Champagne, qui avait donné la saison dernière, toujours à la salle Fred-Barry, une *Répétition* tourmentée d'*En attendant Godot,* a jeté avec *La cité interdite* un regard lucide et personnel sur Octobre 1970. J'ai été ravie par la composition sensible du felquiste de Denis Bouchard, de même que par le duo grinçant formé par Julie Castonguay et Richard Fréchette : quoique ce portrait d'un couple de *baby-boomers* triomphants (qui en a fait tiquer plusieurs) n'évite pas la caricature, il n'en demeure pas moins qu'il correspond à la vision amère qu'en a la génération subséquente (dont je suis), laissée désenchantée, sans projet, par la démission de ses aînés et par la flagrante contradiction de leurs choix. Il est louable qu'un jeune auteur ait fait entendre sa voix sur cette page d'histoire.

À l'instar de celle de Champagne, la pratique théâtrale d'une nouvelle vague de créateurs passe souvent par une volonté d'atteindre à l'œuvre globale[6]; globalité que permet la prise en charge, par une même personne, de l'écriture et de la mise en scène, favorisant ainsi un rapport étroit entre le texte et sa représentation.

Parmi les œuvres présentées cette saison qui s'inscrivent dans cette démarche : *La cité interdite, Écho d'une miette* et *Tauromaquia* (qui relève plus proprement de l'écriture collective) dont j'ai parlé ; et d'autres qu'il faut au moins mentionner : présentée à la salle Fred-Barry, *Joséphine la cantatrice ou Le peuple des souris* de Boff Boff Broadway III, adaptation de la nouvelle de Kafka par Michael McClure pour laquelle André Thérien a réussi à représenter la collectivité des souris, mais dont le propos restait mince (si bien que j'ai douté pour ma part de la pertinence d'une adaptation) ; *Rictus,* d'Anne-Marie Provencher, à la Veillée, création qui avait l'audace de traiter de la mort sur le mode de la dérision, sans jamais sombrer dans le mauvais goût, mais qui aurait gagné à établir plus de cohésion entre les parties autonomes qui la constituaient ; *100% humain* de Patrick Quintal, présenté à la Veillée dans le cadre des 20 Jours du Théâtre à Risque, création qui, inspirée du *Horla* de

6. Voir à ce propos la postface qu'a donnée Jean-Frédéric Messier à son *Dernier délire permis* (Éditions Les Herbe rouges, 1990) : « Cette démarche d'écriture de spectacle qui a sans cesse oscillé entre l'écriture et la mise en scène [...] ne peut faire autrement que me rendre partisan d'une écriture théâtrale globale. [...] je crois qu'il y a des façons d'écrire du théâtre qui sont plus authentiques et exclusives à cet art parce qu'elles ne procèdent pas sans sa matière première, c'est-à-dire les acteurs » (p. 145).

Maupassant et proposant une réflexion sur les bizarreries où la solitude entraîne l'être humain, réussissait à plus d'un moment à instaurer une atmosphère étrange grâce à la maîtrise de la montée dramatique que réclame le genre ; et enfin la reprise, à la Maison-Théâtre, de la création de Momentum, *Le dernier délire permis* de Jean-Frédéric Messier, un spectacle qui a du souffle et qui m'apparaît une réussite de cette démarche conjointe d'écriture et de mise en scène.

Autant de spectacles, donc, qui témoignent d'une relève bien présente, mais moins effervescente qu'elle l'a déjà été. La réalité économique, les lieux et le public restreints n'encouragent guère, sans doute, à multiplier les tentatives ou à sortir des sentiers battus. Aussi y a-t-il une responsabilité du public et de la critique pour l'avenir du théâtre qui se crée hors des enceintes cossues des théâtres d'abonnés ; sans céder à la complaisance, il me semble important d'aborder avec une certaine circonspection les jeunes pratiques théâtrales, et de laisser à ces dramaturges et metteurs en scène le temps de la réflexion et de l'apprentissage. Ce n'est que dans ces conditions que se développera là une maturité, que se manifestera une transcendance que l'on exige avec, peut-être, un brin d'impatience.

LUC BOULANGER
MARIE LABRECQUE

À bout de souffle

> *Le rôle des théâtres à côté n'est pas fini mais comme ils durent depuis quelques années on cesse de les trouver fous et ils sont les théâtres réguliers du petit nombre. Dans quelques autres années, on se sera approché plus près de la vérité en art [...] ou on en aura découvert une autre, et ces théâtres seront bien dans tout le mauvais sens régulier, s'ils ne se souviennent que leur essence est non d'être mais de devenir.*
>
> Alfred JARRY

À l'ère de la rentabilité économique à tout prix et du sous-financement des arts, le théâtre en marge n'a jamais été aussi négligé. Par les gouvernements, par le public, par les médias et même par les artistes. Plus que jamais, à l'aube de l'an 2000, il faut une bonne dose d'audace pour se lancer dans cette aventure qu'est la création d'une troupe. Pourtant, comme le souligne le précurseur du dadaïsme, sans ces créateurs qui empruntent les sentiers du risque, le théâtre est condamné à piétiner. Le théâtre en marge, c'est bien sûr la relève, mais c'est aussi un terrain fertile à la naissance des nouvelles idées. Et celles-ci finissent par alimenter les créations des théâtres institutionnels.

Notre survol de la saison témoigne de cet essoufflement de la création en marge. En dehors des 20 Jours du Théâtre à Risque, présentés en novembre 90, peu de pièces ont attiré l'attention des amateurs d'art dramatique. « Est-ce que le risque est en péril ? » se questionnait judicieusement Sylvie Lachance, la directrice artistique des 20 Jours.

À notre connaissance, aucune nouvelle troupe avec une orientation artistique innovatrice n'est apparue cette année. Tous les spectacles dont nous parlerons sont le fruit d'artisans de la scène qui œuvrent depuis quelques années en

périphérie des compagnies reconnues. Près de la moitié sont des *work in progress,* une pratique courante dans ce type de théâtre dont la recherche est la raison d'être.

SUIVRE LE COURANT

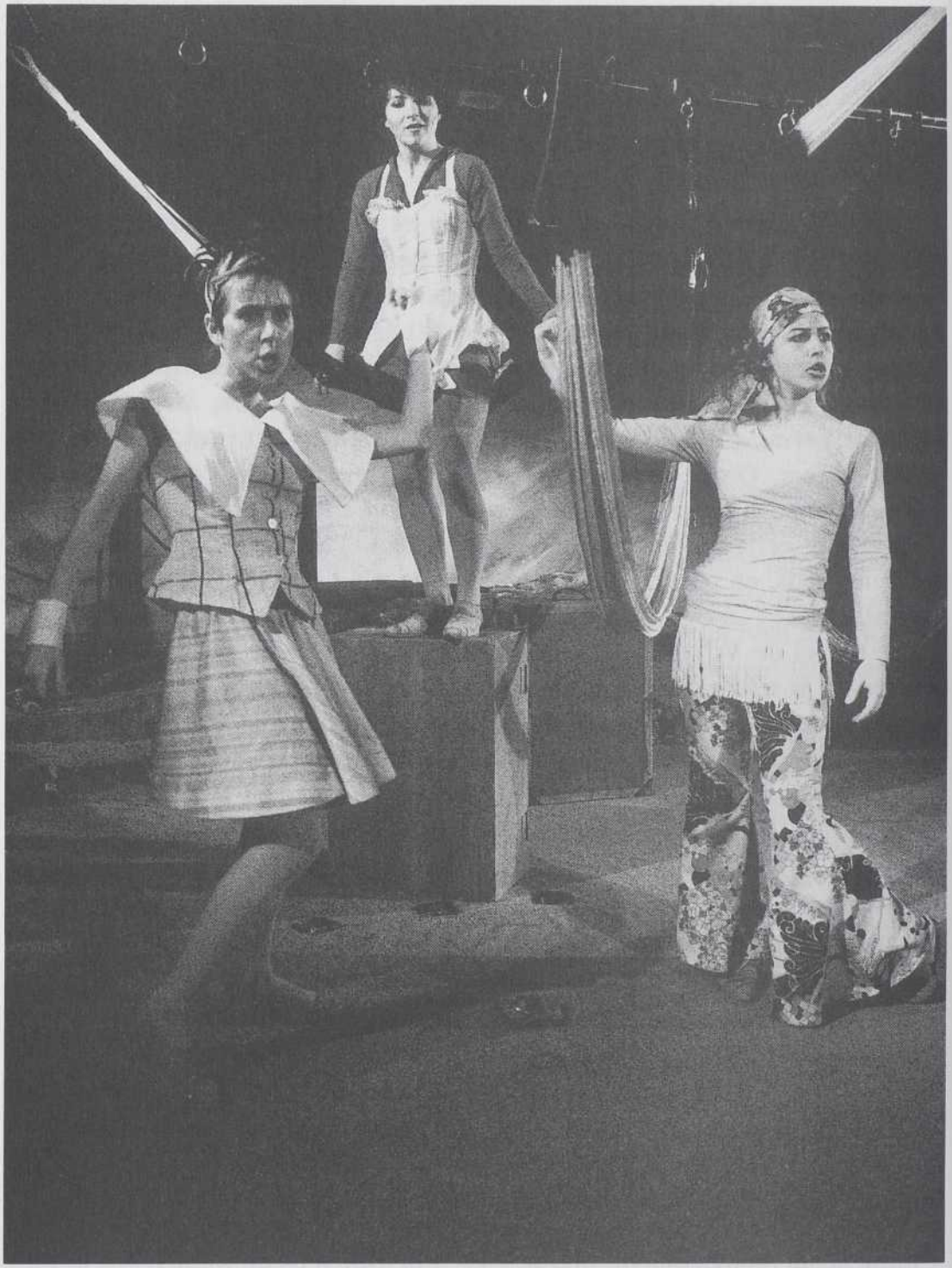
Dans l'ensemble des pièces retenues on ne peut déceler de nouvelles tendances. Elles se situent dans le prolongement de la multidisciplinarité, du développement d'un langage visuel et corporel, et de l'intégration de la musique dans la théâtralité propres aux années 80. Que ce soit dans la gestuelle ou dans le traitement de vieux thèmes, notamment le procès des médias et de la télévision, *(Gaspard, L'honneur perdu de Katharina Blum, Michel hurlait, L'amour perdu d'Atlas Vidéo),* la relève suit de trop près les traces de ses prédécesseurs. On ne sent pas de remise en question de l'esthétisme à la mode. Comme si la marge collait au courant dominant.

Bien sûr, certaines démarches théâtrales témoignent d'une recherche intéressante, mais, en général, la dernière saison n'a pas donné de résultats fort convaincants.

Le travail de Voxtrot est celui qui a acquis le plus de maturité parmi les artistes de la relève. À défaut de révolutionner l'esthétisme de la scène, les membres de Voxtrot lui insufflent un vent de folie et une frénésie créatrice, tout en se préoccupant de la maîtrise technique et artistique. *Écho d'une miette,* la troisième création de cette compagnie fondée en 1987, a été reprise en décembre 1990 dans une version retravaillée. Créée en mai 1990 par Mylène Roy, Charmaine Leblanc et Michoue Sylvain, *Écho d'une miette* fait la parfaite jonction entre le mouvement et la voix. Certes les créatrices s'éparpillent à force de se lancer dans trop de directions. Avec les années, elles resserreront leurs propos et raffineront leur esthétique.

MAUDITE TÉLÉVISION !

Issue de l'UQAM, la troupe Mécanique Générale œuvre dans les marges théâtrales depuis cinq ans déjà. La compagnie fondée par Luc Dansereau, Ginette Martel et Gaétan Nadeau va et vient entre le théâtre et le cinéma, qui s'influencent mutuellement. Elle se voue à la recherche de « nouvelles formes théâtrales ». Sa quatrième pièce, *Michel hurlait,* a été présentée en deux versions pendant la dernière saison. S'inspirant d'un fait divers, *Michel hurlait,* seconde mouture, se présente sous la forme d'un faux documentaire pour



Michoue Sylvain, Mylène Roy et Marjorie Smith dans *Écho d'une miette,* une production de Voxtrot. (Photo: Diane Trépanière.)

dresser un portrait satirique des médias. La troupe brosse une grosse caricature, servie par une bande sonore efficace et des comédiens qui s'en donnent à cœur joie. Mais on cherche en vain de véritables innovations dans ce « raz-de-marée polyphonique », livré sur fond d'écrans vidéo (l'un des tics de l'esthétique des années 80) et qui fait succéder au portrait naturaliste d'une « famille sauvage » le rythme frénétique d'un studio de télévision. À trop vouloir dénoncer la superficialité d'une certaine couverture médiatique, Mécanique Générale se condamne elle-même au discours en rase-mottes. Une panne temporaire, espérons-le, dans l'itinéraire de cette compagnie.

Présenté dans le cadre des 20 Jours du Théâtre à Risque, *L'amour perdu d'Atlas Vidéo* s'attaquait également à la télévision, cette fois vue sous l'angle des relations personnelles, de l'amour et de la difficulté de communication. Dans ce spectacle signé Jacques Bélanger, un solitaire téléphage en vient à confondre son univers avec celui, envahissant, de l'écran cathodique. Créé en 1983, le Théâtre Zoopsie fonde en grande partie son œuvre sur cet aller-retour entre la vidéo et le théâtre. Ce qui se dégage avec le plus de force de



Jean-Stéphane Roy, Hélène Mercier, Suzy Marinier, Luc Morissette et Benoît Vermeulen, dans *Gaspard,* une production du Groupe Multidisciplinaire de Montréal. (Photo: Bruno Braën.)

cette pièce hétéroclite et fragmentée, qui nous plonge dans une véritable séance de *zapping,* c'est probablement la pauvreté de la représentation théâtrale elle-même, en regard des moyens du médium filmique. Écrasé sous le poids des images en gros plan, le comédien apparaît fantomatique, sans substance. C'est la télévision qui impose sa réalité. Paradoxalement, avec cette interrogation sur les liens entre la vidéo et le théâtre, la pièce se tire un peu dans le pied. On a du mal à se détacher du pouvoir hypnotique des images pour s'intéresser à ce qui se passe sur les planches.

Gaspard s'attaque également à la télévision et au conformisme social que ce médium engendre. Cette pièce écrite par Peter Handke à la fin des années 60 raconte l'apprentissage social d'un « enfant sauvage ». Encore là, la scène est inondée d'écrans vidéo qui bombardent les spectateurs d'images. L'action se déroule au rythme de l'enregistrement d'une émission. Côté forme, la mise en scène de Jean-Luc Denis, fondateur du Groupe Multidisciplinaire de Montréal, flirte avec l'avant-garde des années 80 (utilisation de l'audiovisuel, rupture de ton, distanciation...) sans la renouveler. Côté fond, le metteur en scène s'approprie les propos de Handke sur le conformisme pour dénoncer la culture médiatique actuelle. Mais il a oublié de renouveler ce discours qui date de plus de vingt ans. Paradoxalement, il y a quelque chose de poussiéreux dans cette création d'une compagnie vouée à la recherche et l'exploration.

En début de saison, la jeune troupe Les Enfants Terribles a repris sa création collective de l'automne 89. *Les enfants terribles ou L'ambition démesurée de l'enfance* s'inspire de l'œuvre de Jean Cocteau ainsi que des souvenirs de jeunesse des membres de la troupe. Si on reconnaît peu le roman du poète français dans cette suite de tableaux expressionnistes, on note toutefois l'empreinte évidente de ce théâtre visuel et corporel qui a un peu relégué le texte aux oubliettes. À cause du thème, de l'importance de la gestuelle et de l'environnement sonore, on songe automatiquement au *Dortoir* de Carbone 14. Mais cette œuvre d'atmosphère ne parvient pas vraiment à créer un climat onirique susceptible d'envoûter et de compenser la quasi-absence de texte. Passons sur la naïveté de certains symboles, une faiblesse qu'on ne peut trop reprocher à une si jeune troupe. On remarque toutefois, ici et là, quelques images fortes et signifiantes, qui nous replongent dans les peurs ou les joies de l'enfance. Ces quelques trouvailles et le jeu énergique des jeunes comédiens suscitent de l'espoir du côté de cette troupe. Mais elle devra se libérer de l'emprise de ses modèles pour élaborer son propre langage.

EXPLORER LE RÉPERTOIRE

La compagnie Imago dirigée par Andrés Hausmann depuis 1986 puise autant dans le répertoire que dans la création, en intégrant la musique et le mouvement au texte. En mai dernier, Hausmann s'est attaqué à deux monuments de la dramaturgie du XX^e^ siècle : Harold Pinter et Samuel Beckett. *Conversation (entre Beckett et Pinter)* réunit cinq courtes pièces. Inégale, *Conversation* contient tout de même plusieurs bons tableaux. De l'ensemble, c'est *Gare centrale* de Pinter qui constitue le moment théâtral le plus fort. Hausmann a su créer un climat qui rend parfaitement l'étrangeté de l'anonymat urbain et l'incommunicabilité entre les êtres. Avec *Voix du sang* (très réussi aussi), le metteur en scène relève avec force la teneur sexuelle du sous-texte.

Formée elle aussi en grande partie de diplômés de l'UQAM, la jeune compagnie Habeas Corpus nous a offert un objet théâtral plutôt déroutant. Version remaniée des ateliers publics du printemps, ses *Considérations sur l'alcool et la ponctualité* placent le public (et la critique !) dans une position de déséquilibre, quelque part entre le spectacle (le cabaret) et l'anti-spectacle, l'obligeant à mettre de côté ses attentes face à la représentation théâtrale. Le texte de Pierre Gingras n'est pas un objet rond et lisse, mais un discours cahoteux comportant des ratés, des hésitations et des retours en arrière. Habeas Corpus travaille sur les conventions théâtrales. *Considérations* joue particulièrement sur la distance entre les comédiens et le public et sur le jeu des acteurs, ceux-ci se permettant à l'occasion de décrocher de leur personnage. Comme toute exploration, cette pièce mise en scène par André Roberge contient ses inégalités, ses pistes inabouties, ses culs-de-sac. N'empêche qu'avec ce spectacle désarçonnant, Habeas Corpus prend le chemin du risque et offre sans doute ce qui se rapproche le plus d'une nouvelle voie théâtrale dans une saison plutôt pauvre à cet égard.

Mais pour le théâtre en marge, le résultat importe souvent moins que la recherche. Car, au bout du compte, c'est le travail de défrichage qui rapporte à notre dramaturgie. Les créateurs devraient simplement fouler des terrains moins communs.

HÉLÈNE BEAUCHAMP

JEUNES PUBLICS

Un théâtre en état d'apesanteur

La saison en théâtre Jeunes publics en fut une de quasi-absence. À croire que les compagnies souffrent de la situation actuelle faite à la diffusion du spectacle et que les créateurs, auteurs comme artisans de la scène, ont préféré rester dans l'ombre. En attente? D'une quelconque décision ministérielle? D'une modification de l'état des choses? Saison de flottement, d'incertitude.

QUELQUES IMPRESSIONS D'ABORD

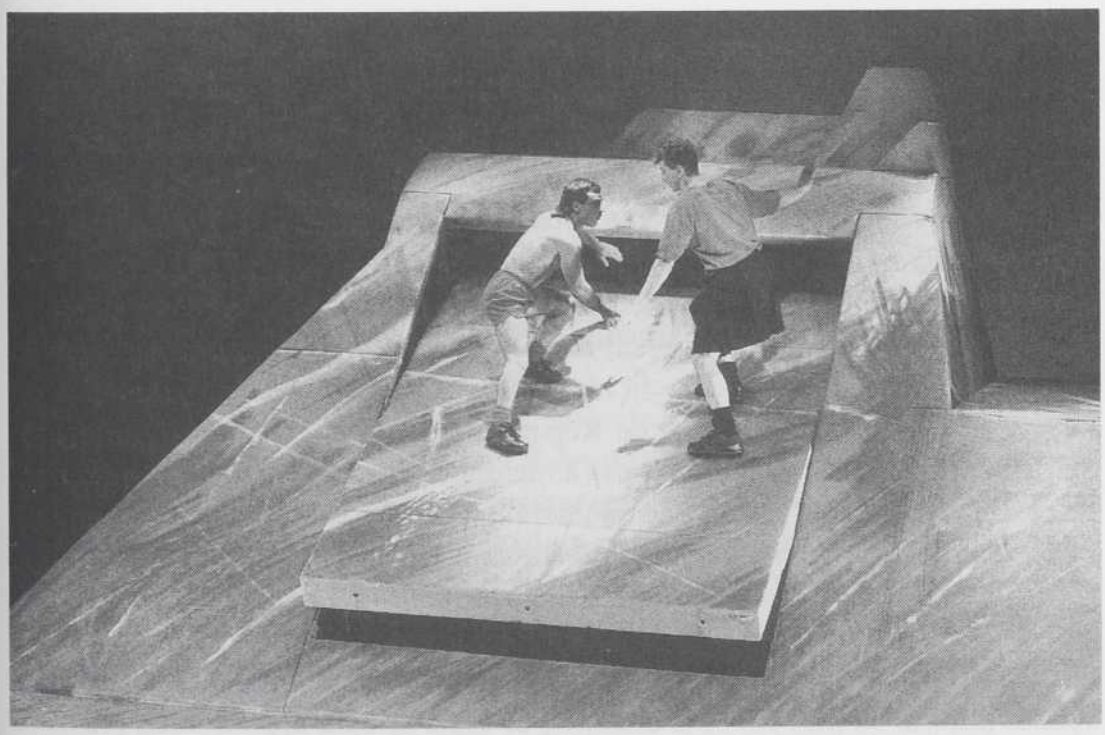
Impossible d'identifier des dénominateurs communs. Les créateurs habitent de plus en plus leur univers individuel. C'est dans leur propre sensibilité qu'ils cherchent des propositions, des idées, des images. Leurs spectacles se présentent, dans ce contexte, comme des objets porteurs de leur propre existence, de leur propre signification. Le rapport au social est vague, voire inexistant. Chacun semble chercher à l'intérieur de soi ce qui s'apparente à une inspiration.

La décennie 70 a été marquée, en théâtre Jeunes publics, par l'affirmation de messages spécifiques et l'utilisation de formes théâtrales clairement didactiques. Pendant la décennie 80, on a pu constater que les auteurs choisissaient des voies personnelles quant aux styles et aux moyens retenus. La décennie 90 s'engage dans le sens d'une valse-hésitation. Les auteurs ont envie de traiter de sujets graves et de pratiquer les grands genres. Ils sont au seuil d'un monde en transformation profonde, où les cultures et les visions politiques se mélangent de plus en plus. Et ces transformations ont cours ici, au cœur de la

réalité québécoise. Mais les auteurs osent peu. Le seul spectacle de la saison qui explore « l'ailleurs et l'autrement » porte comme sous-titre : *le défi.* Il s'agit de *Déséquilibre, le défi* (scénario de Gilbert Dupuis, mise en scène d'Alain Fournier, production de Dynamo Théâtre). C'est un spectacle qui ose prendre les risques du théâtre.

La valse-hésitation des créateurs, en 1990-1991, est liée, également, aux problèmes aigus de la diffusion des spectacles. À Montréal, les compagnies ne jouent plus dans les divers lieux publics qu'elles avaient autrefois investis, et elles se rabattent presque toutes sur la Maison Théâtre. Quelques spectacles font la tournée des Maisons de la culture sur le territoire du Montréal métropolitain (où l'entrée est libre, ce qui crée des problèmes). Autrement, le théâtre pour les tout-petits, pour les enfants, pour les jeunes ne se trouve plus sur la place publique et, comble d'ironie, il ne circule presque plus dans les écoles.

Mais les compagnies de théâtre pratiquent une politique de l'offre… et les ententes entre les ministères de l'Éducation et des Affaires culturelles n'ont pas eu lieu. Les hésitations perdurent.



Luc Dagenais et Pierre Leclerc dans *Déséquilibre — le défi,* une production de Dynamo Théâtre. (Photo: Pierre Crépô.)

MALAISES

En 1990-1991, le Théâtre Petit à Petit diffuse, pour la troisième année consécutive, *La magnifique aventure de Denis St-Onge*; le Théâtre de Carton poursuit les tournées de *Oui ou non,* créé en 1986; le Théâtre du Sang Neuf est resté silencieux. La gestation de nouveaux spectacles est longue et les processus de mise en circulation sont lourds.

Le Théâtre de la Marmaille a choisi de créer *L'histoire de l'oie* de Michel Marc Bouchard aux Rencontres Internationales de Théâtre Jeunes publics à Lyon, en France. *Conte du jour et de la nuit,* de Suzanne Lebeau, est une réécriture, pour les tout-jeunes, d'un texte précédemment créé pour les huit-douze ans *(Comment vivre avec les hommes quand on est un géant)*. Cette nouvelle écriture n'a pourtant pas réglé les problèmes ni éliminé les ambiguïtés du texte initial.

Les nouveautés sont rares. En 90-91, elles sont au nombre de trois : *Déséquilibre*, précédemment cité; *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière, dans une mise en scène de Guy Freixe pour le Théâtre de la Grosse Valise; *La ptite marchande* de Michel Garneau, d'après Anderson, dans une mise en scène de Peter Baran pour l'Illusion Théâtre.

Saison de vaches maigres? De désillusions? D'attente?

DES REPRISES

Il est admis, en théâtre Jeunes publics, qu'une compagnie diffuse pendant deux, trois, voire dix ans un même spectacle. Que la distribution change, que la mise en scène se renouvelle, que l'aspect visuel ou sonore soit sensiblement modifié importe peu: tant que le spectacle est dans sa lancée initiale et sous l'égide du producteur d'origine, on ne parle toujours pas de « reprise ». La saison 90-91 nous a donc servi... du réchauffé. Et j'ai revu de nombreux spectacles. J'ai revu *Un autre monde* de Réjane Charpentier, produit par le Théâtre de l'Œil: je ne parviens toujours pas à me convaincre de la qualité dramatique de ce texte. Est-ce qu'une simple énumération de faits, une série d'événements, une accumulation de personnages constituent un texte dramatique? J'ai revu *Charlotte Sicotte,* et le texte qui m'avait semblé juste m'est apparu très léger. Y avait-il eu des coupures? J'ai revu *Rouge tandem* de Lise Castonguay, produit par le Gros Mécano et créé lors du Rendez-vous international de Théâtre Jeunes publics en juin 90. À la création, ce texte m'était apparu long, répétitif, manquant de nerfs et n'atteignant pas au suspense souhaité; le plateau était encombré, mal équilibré; la mise en scène était tout à fait brouillonne. Je



Claude Desparois et Richard Lemire dans *Monsieur de Pourceaugnac,* une production du Théâtre de la Grosse Valise. (Photo: Pierre Crépô.)

revois le spectacle à la Maison-Théâtre et je constate qu'il a été complètement retravaillé. On a augmenté la distribution, éliminé des éléments de décor, resserré le texte, dynamisé le jeu des acteurs. Le spectacle est réussi, le public du 2e cycle du primaire est comblé. Mais pourquoi la compagnie s'était-elle ainsi risquée, dans le cadre d'un festival international, en présentant un spectacle inachevé?

La reprise attendue, en 90-91, était celle de *Pleurer pour rire* par le Théâtre des Confettis. Le texte de Marcel Sabourin et sa création par le Théâtre de la Marmaille (1981) avaient laissé un souvenir très précis dans la mémoire de tous. Le Théâtre des Confettis, dont le travail est d'inspiration clownesque, allait-il renouveler l'approche du texte, notre perception de son propos et de ses personnages? Malheureusement, les choix effectués n'ont pas été assez forts pour marquer le texte une seconde fois. Il y avait trop d'approximations dans cette proposition, trop d'hésitations dans le jeu. Visuellement de même que musicalement, cette reprise était pauvre et nous nous sommes retrouvés devant une absence de rigueur.



La ptite marchande, une production de L'Illusion, théâtre de marionnettes. (Photo: Michel Dubreuil.)

LES NOUVEAUX SPECTACLES

Conte du jour et de la nuit de Suzanne Lebeau, mis en scène par Gervais Gaudreault, souffrait des lacunes et des défauts de *Comment vivre avec les hommes quand on est un géant,* créé la saison dernière. Les dimensions physiques des deux personnages principaux, le Géant et le Rat, ne passent pas à la scène et, conséquemment, les ambitions poétiques et philosophiques du texte restent en suspens. Dans *Comment vivre...,* la puissante machine scénographique ne corrigeait pas ce défaut ; dans *Conte...,* l'immense livre dont on tourne les pages est réussi en soi, mais les images perdent de leur sens lorsque les personnages se profilent devant les illustrations pour faire valoir leur taille. Le thème est toujours aussi peu clair, et le choix de la Patagonie comme pays de l'utopie reste tout à fait maladroit (la Patagonie existe bel et bien et les sonorités étranges du nom ne suffisent pas à en faire le pays des rapports humains idéaux).

La création la plus forte de la saison demeure *Déséquilibre,* tragédie moderne sur le mode de l'absurde où le mythe de Sisyphe sert de fil conducteur dans la présentation de quatre personnages de jeunes en quête d'eux-mêmes, de dépassement et d'infini. Le dispositif scénique, qui est en même temps appareil acrobatique, est génialement conçu par Claude Goyette. Pyramide tronquée ou montagne sacrée, ce dispositif est là pour être pris d'assaut, escaladé, conquis. Et les acteurs-gymnastes jouent l'épreuve. Les hauteurs résistent ; ils s'acharnent. Quatre personnages : une énergie vive. Une pente à gravir, un sommet à atteindre : une action dramatique. Les personnages se dépouillent progressivement de leurs habits pour laisser paraître un corps dans lequel respirent une âme et un esprit en lutte contre les apparences. Un spectacle fabuleux pour les dix ans de Dynamo Théâtre.

Monsieur de Pourceaugnac, mis en scène par Guy Freixe (anciennement du Théâtre du Soleil), a toutes les allures d'un amusement vif, enlevé, avec force déplacements, mouvements, musique, harangues, jeux directs au public. C'est Molière servi à la façon de la *commedia dell'arte* (ou de ce qu'on sait d'elle), un spectacle aux couleurs magnifiques des costumes de Mireille Vachon, un spectacle joué sur des tréteaux dont le plateau principal est complété par deux mini scènes latérales mobiles (très habile scénographie de Nathalie Pavlowsky). L'option du metteur en scène est univoque : la pièce est une farce dont on a évacué toute atmosphère inquiétante. Mais c'est un choix clair et constant, et le divertissement est assuré. Onil Melançon compose un Pourceaugnac inoubliable et le jeu de Johanne Benoît nous enchante.

La ptite marchande de Michel Garneau est présentée de merveilleuse façon par L'Illusion, Théâtre de marionnettes. Les techniques de manipulation,



Mademoiselle Rouge, une production du théâtre Am Stram Gram de Genève. (Photo: Théâtre Am Stram Gram.)

les jeux d'ombre et de lumière sont parfaitement maîtrisés; l'utilisation de l'écran et les manipulations à vue sont intégrées pour donner un ensemble sans bavure. Nous reconnaissons le conte d'Anderson *(La petite fille aux allumettes),* nous reconnaissons l'écriture de Michel Garneau de même que nos hivers québécois, et nous apprécions le fait que Garneau ne cache pas son appartenance au monde. Il connaît les misères sociales et il choisit d'en parler. Le conte rencontre le quotidien et, enfin, le commentaire social retrouve sa place sur la scène du théâtre pour les jeunes.

DE LA GRANDE VISITE

Michel Garneau a eu moins de chance, me semble-t-il, avec la production que le Théâtre Am Stram Gram de Genève nous a présentée de *Mademoiselle Rouge.* Visuellement tout était parfait, beau, bien léché. Les décors étaient impeccables, avec tout ce qu'il faut de découverte progressive des paysages lointains, avec l'intégration judicieuse de la nature à ce qu'il est convenu d'appeler l'habitat de l'homme; les costumes étaient soignés, les masques et

les déguisements, tout à fait corrects. Le jeu des acteurs était parfait : un jeu discret et de bon aloi. Mais que de retenue, en définitive, sur un texte qui parle de fantasmes, d'animalité, de fouilles archéologiques, de toute nature (humaine, animale, végétale) où grouillent les richesses. Pauvres fantasmes, pauvres pulsions, pauvres instincts : ils ont été soufflés (ou aspirés) par une production lavée, récurée, aseptisée... par une mise en scène propre.

DES ADOS PAS GÂTÉS

La diffusion de spectacles pour adolescents est de plus en plus difficile dans les écoles secondaires qui privilégient les productions de leurs élèves. S'il est tout à fait juste de privilégier les productions théâtrales des adolescents dans les écoles, il est un peu aberrant d'en constituer la seule nourriture artistique et culturelle des jeunes. Est-ce que les élèves des cours de français ne lisent que les productions littéraires (romanesques et poétiques) de leurs confrères ? Est-ce que les élèves des cours de sciences et de mathématiques ne travaillent que sur les équations ou expériences mises au point par leurs pairs ? Pourquoi réduire ainsi à la portion congrue la nourriture intellectuelle des jeunes ? Cet appauvrissement intellectuel délibéré des jeunes effraie !

Oui, les jeunes doivent produire des spectacles, voir et critiquer les productions théâtrales de leurs pairs — oui — mais ils doivent aussi expérimenter des propositions théâtrales professionnelles fortes.

La Maison Théâtre a eu la main heureuse en sélectionnant *Un sofa dans le jardin* du Théâtre Niveau Parking pour les jeunes du premier cycle du secondaire. Ce spectacle énergique, au verbe croustillant et généreux, au jeu chorégraphié et amusant, rejoignait l'énergie et l'invention des onze-treize ans. *Le dernier délire permis,* texte et mise en scène de Jean-Frédéric Messier produit par Momentum, n'a pas atteint les jeunes. Un dialogue par trop critique et un jeu plutôt monochrome n'ont rien fait pour atténuer une thématique amère de la dérive amoureuse et sexuelle. Erreur de programmation ?

La Nouvelle Compagnie théâtrale a connu une très dure année. Et tous les remous internes ont rejailli sur les productions qui arrivaient sur scène essoufflées par une course dans les couloirs et les coulisses.

Les deux spectacles de la NCT offerts aux plus jeunes dans la nouvelle série « Découverte » nous ont fait grincer des dents. *La nuit de Molière,* texte de Claude Laroche et mise en scène de Christiane Raymond, ressemblait à une courtepointe mal conçue et mal réalisée. Le texte, tout autant que le décor, propulsait continuellement les spectateurs sur de fausses pistes. Où étions-nous ? Où allions-nous ? Pourquoi ? Il fallait être bien malin pour suivre tous

ces fantômes ! Le *Shakespeare* de Garneau nous a un peu remis de ces émotions, même si les ambiguïtés liées au « montage-collage fabriqué pour initier un jeune à un auteur classique » persistent. L'époque des « morceaux choisis » n'est donc pas terminée ?

L'illusion comique, premier spectacle de la saison principale de la NCT, était d'une grande nervosité : la distribution était tout à fait inégale, les comédiennes jouant d'une façon (criarde) et les comédiens d'une autre (précieuse), les rôles principaux proposant un style de jeu qui restait sans écho chez les rôles secondaires. Les costumes n'avaient aucun rapport avec le décor et les morceaux musicaux étaient plaqués sur le texte. Du baroque ? Allons donc ! Les jeunes spectateurs en ont surtout retenu qu'il est possible (enfin !) qu'un père parte à la recherche du fils qu'il a injustement traité jadis. La mise en scène de *Jeune homme en colère* (signée Claude Poissant) se résumait à une lecture du texte autour d'une table de cuisine, table placée au milieu d'une scène encombrée d'une multitude d'objets inutiles qui tentaient de signifier, je suppose, un certain contexte urbain. Je suis sortie à l'entracte.



Han Masson, Denis Mercier, Louise Laprade et Lise Roy dans *Henri IV,* une production de la Nouvelle Compagnie Théâtrale. (Photo: André Le Coz.)

Henry IV de Pirandello, mis en scène par Alice Ronfard, ne pouvait pas, à lui seul, sauver toute une saison. Il n'en reste pas moins que la lecture de la pièce était intelligente et que la structure dramatique de l'ensemble était bien mise en évidence. Les élèves en ont été intrigués : qui est celui qui fait cela ? et pourquoi donc ? et à cause de qui ? et quels liens entretient-il avec celle-là ? et quel rôle joue-t-il donc et pourquoi ? etc. La direction d'acteurs était juste même si, vus de la 12e rangée de fauteuils, les personnages étaient quelque peu perdus dans la scénographie mégalomane de Stéphane Roy.

CONSTAT

Un théâtre Jeunes publics en état d'apesanteur. Des directions artistiques de compagnie qui ont égaré leur boussole. Des directions administratives essoufflées qui ne savent plus où couper « dans le maigre » des budgets. Des artistes dont les choix idéologiques et artistiques sont de moins en moins clairs, qui se tournent vers l'auscultation de leurs humeurs intérieures et vers le plaisir tout éphémère de la production spectaculaire. Une perte de sens. Une absence de rapport sociétal. Ne serait-il pas temps de réinterroger la nature même du théâtre Jeunes publics ?

MARTHE ADAM
GILLES DESCHATELETS

MARIONNETTES

En reprise

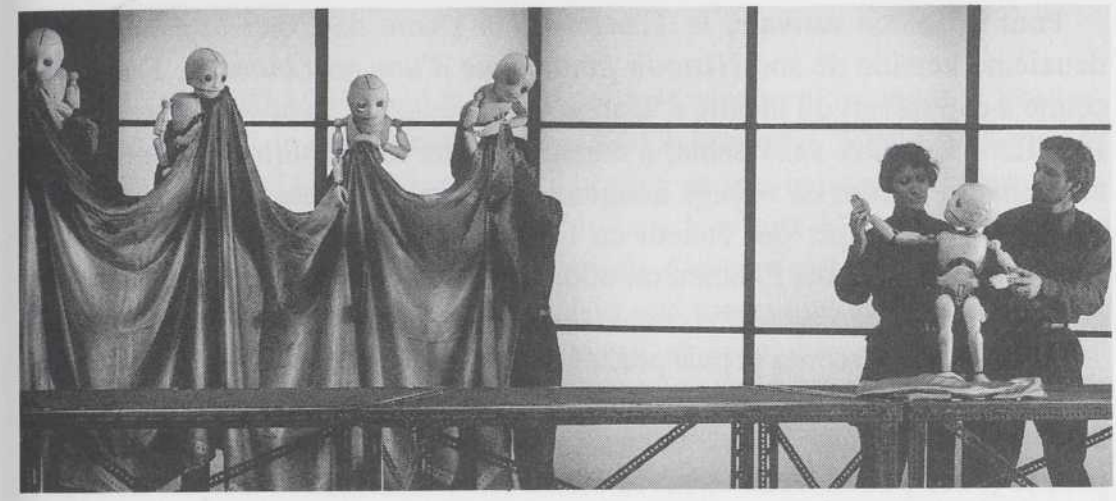
> Pour faire mieux que survivre, pour se développer, l'art des marionnettes doit faire l'effort de revenir sur lui-même. Non pas pour retrouver sa prétendue « essence », mais pour découvrir et aussi affirmer en quoi il est aujourd'hui nécessaire[1].

Les créateurs québécois ont bien compris la nécessité d'un retour sur lui-même de l'art des marionnettes et ils déploient dans leurs œuvres actuelles les ressources les plus inventives et les plus osées dans leur sac à malice. Non pas pour éblouir ! Mais surtout pour se redéfinir, faire aimer leurs personnages, manifester l'originalité de leur théâtralité et conquérir ainsi de nouveaux publics. Ils nous rendent, à travers les forces vives de ce patrimoine artistique, le théâtre de marionnettes plus que nécessaire, en jetant les bases d'une nouvelle tradition. Cette saison, quelques événements, parmi d'autres, ont laissé des traces.

DE QUELQUES SPECTACLES

Le Théâtre de l'Avant-Pays a repris son spectacle *Impertinence* qui s'adresse aux adultes. Le risque était grand puisque selon une idée reçue, la

1. Gérard Lépinois, « **Pour un nouveau personnage** », dans *Puck*, n° 3, Éditions de l'Institut international de la marionnette, 1991.



Impertinence, une production du Théâtre de l'Avant-Pays. (Photo: Bernard Dubois.)

marionnette s'adresserait encore et presque uniquement aux enfants. À première vue, on ne regarde pas les marionnettes d'*Impertinence* comme de véritables personnages. Entre le fœtus et l'androïde, ces cinq homoncules neutres, faits de plastique et de métal, n'ont, pour exprimer des émotions, que le mouvement de leurs articulations. Or, par la manipulation, ces articulations parfois souples et douces, parfois cassantes, rendent une intensité dramatique bouleversante. Stupéfiant paradoxe ! Nous sommes émus par la manipulation de tiges de métal qui se plient, se déplient, s'immobilisent. Ces petits êtres de science-fiction nous font croire en leur vie de personnage ; ils existent, ils touchent. Ils établissent avec leurs manipulateurs, parfois impassibles, parfois acteurs et partenaires, un rapport vivant.

Un autre monde, créé la saison dernière par le Théâtre de l'Œil, émeut et imprègne le spectateur d'images inoubliables. Une foule d'objets-personnages habitent la même montagne. Au début de cette histoire, une grande marionnette les crée comme le font les enfants dans leurs jeux. Une création en entraîne une autre, et puis une autre, et puis une autre encore. Le rosier livre son parfum pendant qu'à ses côtés la mouffette empeste joyeusement. Il faut de tout pour faire un monde ! Si les jeunes spectateurs sont conviés à une rencontre intime avec des êtres qui leur ressemblent, les grandes personnes, elles, ressentent une impression de déjà-vu. *Un autre monde* a reçu, la saison dernière, le prix de la meilleure production Jeunes publics de l'Association québécoise des critiques de théâtre.

Pour la saison estivale, le Théâtre de la Dame de Cœur a présenté une deuxième version de son *Histoire fantastique d'une nuit blanche.* Dans l'enceinte à ciel ouvert du théâtre d'Upton, les spectateurs, captivés par le texte et les effets spéciaux saisissants, s'engagent dans une histoire extraordinaire, surprenante, et font un voyage imaginaire de quelques heures. Notons que les ateliers de la troupe, qui étaient en rénovation depuis plusieurs mois, sont prêts à accueillir, dans l'ancien moulin, un musée et un centre de recherche et de documentation.

Absent de nos scènes depuis plusieurs mois, le Théâtre Sans Fil, un pionnier du spectacle de marionnettes pour adultes au Québec, reviendra en mai 1992 à Montréal. La troupe créera, et ce sera pour elle aussi une première, un texte pour le jeune public. *Jeux de rêves* est un texte de Henriette Major. Cette saison, le Théâtre Sans Fil a fait une tournée de plusieurs mois sur le continent nord-américain ; *Bilbo le Hobbit* a été vu de Terre-Neuve à l'Alaska en passant par la Californie. Par ailleurs la troupe a aussi présenté *Gargantua et Pantagruel* au Printemps des Comédiens à Montpellier où le spectacle s'est attiré les éloges du public et de la critique française.



Vladimir Ageev dans *Parade,* une production du Théâtre Biscuit. (Photo: Le Biscuit.)

UN ÉVÉNEMENT

La saison 1990-1991 a été marquée par un événement important : l'ouverture d'un théâtre de marionnettes permanent à Montréal. Vladimir Ageev et Benoît Dubois du Théâtre Biscuit ont aménagé un très beau petit théâtre fait à la mesure des enfants (60 places). Établi dans le Vieux-Montréal, rue Saint-Paul, le Biscuit a produit cette année *Parade, Concert* et *Éléphantissimo. Parade* raconte l'histoire d'un petit chien laid que son maître abandonne ; il fera la rencontre d'un clown, esseulé lui aussi, et ensemble ils vont créer un numéro dans un cirque ambulant. *Parade* est une histoire touchante et sentie qui ne tombe jamais dans le bleu ou le rose pastel. *Concert* est une fête à caractère international où défilent un magicien chinois, des danseurs russes et des danseuses à castagnettes espagnoles. Spectacle entièrement musical, sans texte, *Concert* présente vingt marionnettes. Utilisant toutes les possibilités de cet art, le manipulateur du Biscuit, Vladimir Ageev, travaille aussi souvent à vue. Les tout jeunes spectateurs se familiarisent ainsi avec les ressorts de la magie de la représentation ; leurs réactions aux spectacles montrent bien que le fait de voir les ficelles de l'histoire n'enlève rien au plaisir de rêver.

À PROPOS DE LA MATIÈRE ANIMÉE AU THÉÂTRE

Pour terminer, soulignons une rencontre hors du commun organisée par l'Association québécoise des marionnettistes. Profitant du passage au Québec du Théâtre Cricot[2] l'Association a réuni à Montréal les praticiens de la marionnette pour leur permettre d'échanger sur le rôle à donner à la matière animée dans la représentation. L'impact de ces échanges est toujours difficile à mesurer dans l'immédiat ; le spectateur avisé pourra peut-être en relever certaines traces dans les productions des prochaines saisons.

Q U É B E C

JEAN ST-HILAIRE

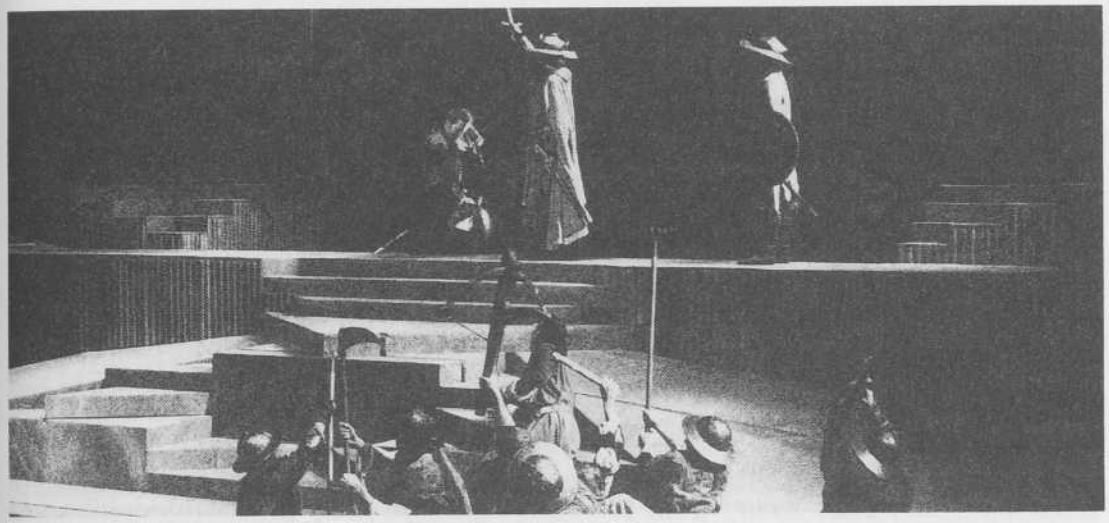
Nuées et éclaircies

Saison préoccupante à Québec. Déboussolé par la récession, la TPS et quoi d'autre encore, le public s'est fait tiède. Au premier semestre, de beaux morceaux de théâtre sont passés inaperçus. Si la déprime était localisée, l'inquiétude, elle, a été générale. Pour tout dire, un comité d'Action-Théâtre formé de représentants des troupes et du MAC a été mis sur pied en avril avec mandat de revaloriser la pratique théâtrale professionnelle locale.

L'interruption de la saison de la Bordée, à la mi-février, a enclenché le mouvement. Deux insuccès d'entrée de jeu et la démonstration était faite : avec une subvention à la production pour tout soutien public, la compagnie ne pouvait à la fois produire et gérer une salle.

BRÈVE ÉCHÉANCE

Pourtant, on attendait impatiemment la première saison complète de cette compagnie dans ses nouvelles installations de la rue Saint-Jean. René-Daniel Dubois l'ouvre en mettant en scène la pièce qui a le plus contribué à asseoir sa réputation d'auteur, *Being at home with Claude.* L'exercice se révèle déroutant. Dans l'enceinte dépersonnalisante d'une salle d'archives judiciaires, Dubois se livre presque à une réécriture de sa pièce, la teintant d'une critique scénique du système judiciaire. Le récit perd ainsi de sa vitalité, on ne sent plus la pulsation du mystère. Un débit lent (3h30) achève le travail de casse. Le public ne suit pas l'auteur. La même réserve attend l'adaptation peu concluante faite par Frank Fontaine de *La septième année,* de George Axelrod. Une ambiance émoustillante inégale émane de la mise en scène amusée et fantaisiste de Jacques Lessard de ce texte sur la sclérose de la passion dans le couple et la pulsion séductrice.



Falstaff, une production du Théâtre du Trident. (Photo: Pierre Soulard.)

La Bordée laisse toutefois un bon souvenir avant de tirer sa révérence. En coproduction avec le Théâtre Blanc, le créateur du spectacle original, elle reprend *Junk*. Le duo Gill Champagne (mise en scène)/Jean Hazel (scénographie) fait merveille. Leur dispositif étagé, et dominé par des morceaux de vieilles carcasses d'automobiles, crée un climat d'urgence tout en établissant un lien visuel entre le problème d'écologie sociale des piqueries et la dégradation de l'environnement urbain. André Morency a retouché les dialogues, le récit est moins anecdotique, plus direct et fluide. La distribution répond de cette bonification générale par un jeu plus physique et haletant encore qu'à la création.

Jean-Pierre Ronfard inaugure la 20e saison du Trident. Son *Falstaff* est le clone du héros shakespearien. Son texte emprunte plus aux deux parties du drame historique *Henri IV* qu'aux *Joyeuses commères de Windsor*. Sa mise en scène, qui distingue judicieusement les scènes héroïques des scènes comiques, comporte aussi une touche anachronique : semblables à des cavaliers, des tourelles de projecteurs s'avancent, telles des caméras, vers le cœur de la scène, lieu du pouvoir dans l'univers shakespearien. Jean-Jacqui Boutet imprime une truculente et savoureuse humanité à cette mythique montagne de suif.

Projection inventive par après des *Muses orphelines,* de Michel Marc Bouchard. Secondé une fois encore par Jean Hazel, Gill Champagne a imaginé un univers en érosion pour traduire avec force l'atmosphère morale tantôt drôle et tantôt oppressante de cette pièce sur la famille et ses restes. Solide interprétation d'ensemble. Présence attachante de Simone Chartrand

dans le rôle d'Isabelle, la petite dernière soi-disant demeurée. Un écueil : le traitement des lettres de la mère. Ce qu'elles évoquent ne se démarquent pas assez, visuellement, de la réalité du huis clos familial.

Suit une rare production du répertoire romantique au Trident, *On ne badine pas avec l'amour,* d'Alfred de Musset. Camille (Marie-Thérèse Fortin) et Perdican (Jacques Baril) sont superbes et la mise en scène d'Albert Millaire fait bien ressortir le contraste entre leurs tourments de jeunes amoureux idéalistes et le batifolage des grotesques. Cependant, le décor, plutôt austère, suggère plus l'état d'esprit assez sombre des premiers que l'atmosphère de la maison du Baron ou d'une France qui réapprend la douceur de vivre après les cauchemars de la Révolution et de la déroute napoléonienne.

Dans un décor de ruche urbaine, Serge Denoncourt propose ensuite de remarquables *Belles-sœurs* dont le vernis comique cède irrésistiblement sous la griffe de la tragédie. Le texte de Tremblay prend ici une truculence grinçante et s'enfle jusqu'à la métaphore sociopolitique. Une direction d'actrices remarquable. Un morceau d'une ferveur et d'une unité irréprochables.

En tomber de rideau, Michel Nadeau s'amène avec un *Barbier de Séville* audacieux et piquant. Il n'est pas sûr que Beaumarchais, qui visait ici la France profonde par le ricochet espagnol, eût approuvé le point de vue développé par le jeune metteur en scène. L'œil en coin, l'esprit facétieux même, celui-ci critique ouvertement l'univers de la pièce. Il en repousse le théâtre de deux siècles, soit à une époque où la chrétienté a reconquis depuis peu l'Andalousie aux Maures. Son Figaro, qui ne se départit jamais de son keffieh, est un Espagnol de la deuxième génération, fier de ses origines maghrébines, et qui obtient par la débrouillardise ce que sa naissance lui refuse. Nadeau invite à prendre ses distances du sexisme et de la cruauté de la pièce en criant haro sur le mélodrame et en caricaturant Rosine jusqu'à en faire une poupée stéréotypée et parfaitement apte à la méchanceté.

ODE ET MUSIQUE

Une seule production au Repère, en 1990-1991, mais c'en est une copieuse. Faute de temps, on reporte à plus tard un projet d'adaptation de *Fuente Ovejuna,* de Lope de Vega, pour se rabattre sur un spectacle-collage des premiers écrits d'Ionesco, auteur fétiche de la maison. *Le salon de l'antimonde* rassemble de courts textes autour de *La cantatrice chauve.* Lessard s'associe à Jean Hazel et au compositeur Bernard Bonnier dans cet essai profus, ironique et poétique qui rejoint l'objectif ionescien d'un théâtre « violemment comique, violemment tragique ». Par la répétition de formes identiques

et l'accumulation de bracelets-montres, Hazel crée un univers anxiogène illustrant le labyrinthe inextricable du temps battu par des pendules montant de marquises. Bonnier, lui, y va d'une trame sonore facétieuse qui parvient au spectateur par un casque d'écoute. Cette trame commente tantôt l'action, tantôt la dédouble pour mieux la contredire ou la pervertir. Tous les thèmes d'Ionesco y passent. Ce théâtre au besoin très physique est une anti-ode délirante à la connerie tranquille.

Sur la même scène du Périscope, le Niveau Parking avait séduit, un peu plus tôt, avec un spectacle éclaté, très « écrit » et composé de surprenants numéros de bravoure. Récit théâtralisé d'André Morency, *Terminus* est une pièce bulle dans laquelle se fondent clichés et haute réflexion. Un voyageur a un coup de foudre pour une inconnue, dans une gare. Dans cette seconde de transport passionnel, il contemple les possibles d'une existence réorientée et divague sur les travers sociaux. Michel Nadeau imprime un rythme vif à sa mise en scène qu'il teinte de réalisme magique et dans laquelle transparaît le sens du rituel et de l'icône.



Carol Cassistat, Josée Deschênes, Marie-Thérèse Fortin, Michel Houde et Philippe Soldevila dans *Le salon de l'anti-monde,* une production du Théâtre Repère. (Photo: Claude Huot.)

Au Périscope toujours, Anonymus ausculte la condition humaine de l'an 1000 à nos jours dans *O Fortuna,* d'après les *Carmina Burana.* Suzanne Lantagne privilégie une approche composée, voire picturale de l'action dans ce théâtre musical. Le résultat est un peu lisse, et ponctué d'images au symbolisme tantôt subtil, tantôt fulgurant. Sur la petite scène du foyer, la troupe Gemini crée *L'île de mon frère,* un texte de Richard Aubé sur le thème des frères ennemis. L'intrigue est alléchante dans son mystère, mais à passer des considérations sur l'art au désordre passionnel, de l'intellect aux viscères, si on veut, l'auteur court deux lièvres à la fois et atténue la charge émotive de sa pièce. Lise Castonguay l'a restituée dans une belle écriture scénique marquée par un découpage cinématographique haletant.

Ces spectacles suivaient un automne de spectacles en tournée dramatiquement riche mais financièrement chiche à l'ancienne synagogue. Un trop mince public a été témoin de la gravité douloureuse des protagonistes d'*À quelle heure on meurt ?,* adolescents pris de vertige au seuil du monde adulte. Trop mince aussi au prenant poème visuel *Terre promise/Terra promessa* de la Marmaille et du dell'Angolo. Plus mince encore à *Comment vivre avec les hommes quand on est un géant,* conte philosophique de l'auteure attitrée du Carrousel, Suzanne Lebeau, dans lequel elle renvoie face à face un géant et un rat, soit notre démesure et notre mauvaise conscience, dans une âpre vision de notre déchéance écologique. Des salles intimes aussi pour *Le dernier délire permis,* de Momentum, spectacle à l'émotion pourtant urgente et sincère sur les maux de l'amour d'une jeunesse à la dérive.

Bref coup d'œil sur une autre création locale et une réapparition avant de passer à d'autres manifestations de tournée. La création : *Darwin ou La symphonie évolutive,* d'O'Délire, collectif formé de diplômés récents du Conservatoire d'art dramatique de Québec. Variée, étonnante, un rien brechtienne et d'une filiation évidente avec le théâtre de Robert Lepage, mais un peu trop bavarde (on a voulu beaucoup dire et oublié de suggérer). La réapparition ? Celle du café-théâtre, si populaire à Québec au milieu des années 70. L'initiative en revient à Pierre-Philippe Guay et Luc Gervais, les proprios du restaurant Le Chat Grippé. Le premier a été de plusieurs productions du Repère, le second est l'auteur de *VSOP,* la pièce qui a fait l'objet de l'effort de réanimation de la formule. Rencontre étrange d'un ancien couple qui feint (surtout elle) de ne pas se reconnaître, un jeu sur la liquidation définitive d'un passé qui n'aurait pas dû être. L'interprétation n'est pas allée au bout de la folie de cette rencontre, mais Pierre-Philippe Guay a réussi à faire de belles images de peu de choses dans sa mise en scène. Accompli au plus noir de la récession, cet acte d'audace fut réussi à plus d'un égard et appelle des lendemains.

EN TOURNÉE

Quatre spectacles à Albert-Rousseau. Louise Marleau ouvre la saison avec un numéro consistant de fougue comique et d'intensité tragique dans *Folle à lier,* de Tom Topor. Suit la très attendue *Maison suspendue,* de Michel Tremblay, une pièce aux parfums nostalgiques, pensive et quasi mystique qui n'atteint pas sa pleine expression poétique dans la lecture d'André Brassard. Cette maison des aïeux, où trois générations se livrent à une pathétique tentative de réconciliation, manque justement d'élévation poétique, carence gommée en partie, heureusement, par le trio 1950 formé de Rita Lafontaine (Albertine), Jean-Louis Millette (Édouard) et Denise Gagnon (la Grosse Femme).

La transformation en images poétiques du texte, René Richard Cyr l'atteint dans la production du TPQ de *La ménagerie de verre,* de Tennessee Williams. Il en exploite à fond la veine autobiographique : son Tom Wingfield, qui ne cesse d'épier le drame des siens et ne se départit de son trench-coat de toute la pièce parce qu'il est toujours sur son départ, n'est autre qu'une représentation de l'auteur en grippe avec le code oppressant de la famille. Cyr enferme ses personnages dans un décor de verre duquel ils deviennent prisonniers des miroitements. Il fait des mirages de leurs pathétiques espoirs. D'une intensité pas toujours impérieuse, peut-être, mais d'une vive et claire imagination dans l'illustration de la symbolique subtile du texte.

Robert Lepage se révèle enfin un fin maître de l'illusion théâtrale dans son ultime version de *La visite de la vieille dame,* de Friedrich Dürrenmatt. Il pose des questions esthétiques et morales stimulantes. Malicieusement, il enferme les bourgeois de Guellen dans d'étroits cubicules où ils ne peuvent qu'être gauches et petits et, avec huit comédiens seulement, il arrive à traduire l'oppression sociale. Obsession du jaune, don de l'image synthétique ironique ou cocasse, virtuosité des éclairages, parfaite adéquation des costumes à l'évolution du drame... Lepage démontre qu'il peut servir le répertoire aussi bien que ses créations visionnaires. Élisabeth Chouvalidzé prête une force démoniaque au rôle titre. Robert Gravel excelle d'une puissance pathétique en Alfred III.

L'Institut Canadien accueille aussi des productions en tournée. Je n'ai pas vu *Écho d'une miette,* du groupe Voxtrot, ni *T.N.T.* du marionnettiste Louis Bergeron, spectacles chaleureusement applaudis, paraît-il, et je ne m'attarderai pas sur le *Merz-Opéra* toujours aussi brûlant de ludisme et de virtuosité du Théâtre UBU, spectacle qui, là encore, n'a pas reçu un accueil à la mesure de ses mérites. Je retiens surtout la projection de *L'arbre des Tropiques,* de Yukio Mishima, par La Veillée et les Productions Virgo. Martine Beaulne livre là une mise en scène subtile sur tous les plans, son spectacle décode les tonalités

grinçantes du mal qui traverse le texte. Superbe chorégraphie, pleine de sensualité et de lenteurs de Jocelyne Montpetit. Aubert Pallascio est magnifiquement bourru dans le rôle de Keisaburo, tandis que Monique Lepage transmet toute l'abjection du personnage de la mère.

Chant de la terre, le *Kraken* de la compagnie sherbrookoise Le Double Signe se révèle plus diffus, malgré la richesse de références symboliques et psychanalytiques du texte et de la mise en scène de Patrick Quintal. Son kraken, monstre qui n'est autre que la face cachée de la nature humaine, a suscité chez moi une réticence et ne m'a en définitive rejoint qu'au plan cérébral. Un conte intelligible mais abstrait, paradoxalement. Je lui aurais souhaité des couleurs plus familières, plus d'identification à l'imaginaire québécois.

Enfin, la mise en scène de Lou Fortier d'*Oncle Vania,* sous la bannière du TPQ, m'est apparue trop collée au texte et pas assez au sous-texte, où loge Tchekhov, avec son fatalisme parsemé d'ironie lyrique.

JEUNES PUBLICS

Chez les compagnies pour Jeunes publics, les Confettis ont été fort actifs avec une création et une reprise. Dans *Hippopotamie*, un texte de Louise Bombardier mis en scène par Brigitte Haentjens, la fantaisie et le drame se sont retrouvés en porte-à-faux. Cette histoire somme toute grave sur la solitude des aînés réclamait à mon sens l'apaisement d'une folie moins sage. Reprise plus heureuse d'un classique de Marcel Sabourin, *Pleurer pour rire* (1980), dont Reynald Robinson a fait une mise en scène animée, colorée et attachante.

Au gros Mécano, le même concepteur manie le froid et le chaud dans son texte et sa mise en scène de *Jo* et *Gaïa la terre,* conte réfléchi sur le destin de l'espèce et de la planète. Le froid s'installe dans la première partie destinée aux jeunes. L'envoûtante scénographie hyperréaliste d'Augustin Rioux ne suffit pas à faire oublier la houleuse rencontre des préoccupations scientifiques du fils et de la simplicité cordiale du père. Dans la seconde partie, pour consommation adulte, Robinson a la main nettement plus heureuse, il imprime au récit un mouvement et une tension qui lui faisaient défaut jusque-là. Il démontre en particulier que le théâtre est un art de la crise. En référence à la guerre du Golfe, un petit soldat mécanique sort de la pénombre pour mettre le public en joue... Hormis la contrainte de la durée usuelle des pièces pour écoliers, je ne vois pas de raison au dédoublement de ce spectacle.

De l'Aubergine, j'ai vu pour la première fois une clownerie créée il y a deux ans. Sans être génial, *Bibliofolie* fait un morceau robuste, coloré et di-

vertissant. De son côté, l'Atelier Bleu M'ajjjiiik établit un lien explicite entre gaspillage et pollution, entre le bourbier collectif et l'irresponsabilité personnelle dans *Vive les pissenlits.* Malheureusement, l'éclairage blafard des gymnases confère une atmosphère lugubre à ce spectacle à la scéno fraîche et légère.

JEAN-LOUIS TREMBLAY

Un certain malaise

Pour pasticher un proverbe bien connu, on pourrait affirmer : « Quand le bateau va, tout va ». Au moment où ce dernier commence à prendre l'eau, il est légitime de se demander s'il coulera à pic ou bien si quelque haut-fond le retiendra. C'est un peu le sentiment qu'on éprouve en cette fin de saison théâtrale, alors qu'on a senti une baisse générale du public et les effets dévastateurs, encore une fois, du manque de coordination entre le milieu et les gouvernements. À la mesure de ce malaise, la qualité des productions a été bien inégale. Les compagnies plus établies ont su tirer leur épingle du jeu avec plus d'un spectacle à l'affiche mais les plus jeunes ont eu la part plus difficile avec une seule production, quelquefois même en reprise.

DIVERTISSEMENTS

Placé sous le signe de la diversité, le programme de la dernière saison du Trident a tout de même cherché dans son ensemble à faire rire, sinon sourire, un public de plus en plus soucieux de se distraire. Deux pièces du répertoire classique (*On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset et *Le barbier de Séville* de Beaumarchais), deux œuvres québécoises (*Les muses orphelines* de Michel Marc Bouchard et *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay) et une création, *Falstaff* de Jean-Pierre Ronfard.

Le plus audacieux des cinq spectacles a certainement été le *Falstaff* écrit et mis en scène par Jean-Pierre Ronfard. S'inspirant de cette figure bien connue du théâtre de Shakespeare et l'une des plus truculentes (on retrouve le personnage dans *Henri IV* et *Les joyeuses commères de Windsor*). Ronfard nous livre un portrait haut en couleur de cet ivrogne, cynique, hâbleur, mythomane,

bouffon, un portrait caricatural mais empreint de grande sagesse. Si l'on rit des vantardises et de la poltronnerie de Falstaff, celui-ci devient intéressant quand il nous livre ses réflexions, amères mais étonnamment lucides, sur l'ordre social, l'honneur, la condition humaine. Alors, il se révèle être un grand contestataire. Ronfard en avait confié l'interprétation à Jean-Jacqui Boutet dont le talent s'est encore une fois confirmé. Il n'était pas facile de composer un portrait nuancé d'un être qui était précisément la caricature de sa propre rondeur, de sa grossièreté, de sa fourberie, voire même de sa tristesse. Par contre, la multiplicité des intrigues menées de front et le nombre imposant des personnages affaiblissaient le spectacle en laissant planer une certaine confusion qui gênait le public et diluait l'intérêt. Le décor de Michel Gauthier, impressionnant par sa démesure, n'était pas sans rappeler Falstaff lui-même. Rétrospectivement, on remarquera que le Trident a particulièrement soigné l'élément visuel de ses cinq productions.

Pour le deuxième spectacle, *Les muses orphelines,* Roland Lepage avait fait appel au tandem Gill Champagne et Jean Hazel, le premier pour la mise en scène et le second pour la scénographie. Curieux, ce décor qui évoquait un climat surréaliste pour nous situer aux limites de la terre arable, loin derrière le lac Saint-Jean, là où commence la toundra. Coin de pays déserté, désertique, qui se confond peu à peu avec le ciel infini qui l'enveloppe, comme dans certains tableaux de Salvador Dali. La maison n'est qu'esquissée, car le sable semble avoir tout envahi ; son intérieur tient à l'essentiel. Seule fantaisie, une grande malle ouverte dont le couvercle arbore une robe rouge vif. On est en 1965, à Saint-Ludger de Milot.

Ce drame de quatre enfants abandonnés, Simone Chartrand, Marie-Ginette Guay, Marie-Thérèse Fortin et Jacques Leblanc nous le feront revivre par touches tantôt amusantes, tantôt empreintes d'une grande émotion, certains moments venant comme une soupape, rompre une tragédie qui pourrait sombrer dans le mélodrame. J'ai retenu tout particulièrement le jeu de Jacques Leblanc qui, par sa sobriété, a su transmettre avec une authenticité remarquable tous les sentiments de haine et d'amour de ce fils lancé à la poursuite d'une mère qu'il ne retrouvera jamais. Son besoin d'identification l'amènera à se travestir dans les robes hispanisantes de la mère absente. Ce qui aurait pu être, en fait, un numéro dans le numéro devient séquence d'une émotion déchirante.

On ne badine pas avec l'amour, malgré sa composition singulière, a su témoigner de la pérennité de certaines valeurs dont celle de l'amour, et de certains styles, ici un romantisme admirablement évoqué par le décorateur Paul Bussières qui avait su rassembler quelques éléments importants, caractéristiques de cette période, et structurer un habile dispositif où se retrouvaient les lieux, divers et fantaisistes, de cette œuvre appartenant à un ensemble que

Musset nomme lui-même *spectacle dans un fauteuil*. La nature devenait élément d'architecture, les arbres se métamorphosant même en colonnes ; des portiques gothiques donnaient accès au château du baron ou au jardin, le tout brossé dans les coloris tristes de l'automne. Romantique dans sa facture, le spectacle offrait tous les atouts de la tradition classique aussi bien en ce qui a trait au jeu des comédiens qu'Albert Millaire avait fort adroitement dirigés qu'en ce qui touche à la mise en place soignée et respectueuse d'une œuvre dont personne n'oserait contester la valeur. Néanmoins, il fallait une grande dextérité pour réussir à juxtaposer de manière plausible cette alternance de scènes burlesques et tragiques. Le metteur en scène a eu l'ingénieuse idée d'exploiter le chœur qui, devenu charnière, permettait au public de passer sans trop de heurts des pitreries de maître Bridaine et du précepteur Blazius aux solennelles rencontres de Camille et de Perdican.



Simone Chartrand et Denise Gagnon dans *Les belles-sœurs,* une production du Théâtre du Trident. (Photo: Daniel Mallard.)

Encore *Les belles-sœurs* ! pouvait-on dire en apprenant que Roland Lepage, un peu comme on fait appel à certains succès de Molière pour jouer gagnant, affichait au programme de sa saison cette première réussite et œuvre toujours rentable de Tremblay. La mise en scène était confiée à Serge Denoncourt qui semblait vouloir offrir une nouvelle vision de l'œuvre. Mais, il est très difficile d'en revoir la lecture pour lui donner un sens politique. La table de cuisine de Germaine Lauzon n'est pas la table de travail qui devait trôner au centre du chalet construit sur les bords du lac Meech, sa dépossession n'est pas tout à fait celle du Québec. On sentait donc beaucoup moins le poids politique de la pièce que le drame humain de ces êtres en apparence unis les uns aux autres — lien de parenté ou lien de voisinage — mais profondément seuls dans leur moi intérieur. Le metteur en scène avait habilement mis en évidence cette vérité profonde de la pièce, longtemps occultée par la panoplie d'objets illustrant la culture canadienne-française du Plateau Mont-Royal. Chacune de ces belles-sœurs semblait prisonnière de son propre destin et le jeu à aire ouverte — un immense plateau sur lequel s'étirait à la mesure des besoins une belle table d'arborite — permettant à Germaine Lauzon ou Lisette de Courval ou Linda ou Marie-Ange Brouillette de se parler, sans que l'univers des unes et des autres ne se fondent.

Une mise en scène faite de touches sensibles de coups d'éclairage portés à l'un des personnages, puis à l'autre ; aussi des moments de solitude que venaient entrecouper des scènes de groupes remarquables par leur pouvoir évocateur et la parfaite maîtrise technique des comédiennes. Le décor de Jean Hazel, sans portes, sans fenêtres, sans vestiges du logement de Germaine Lauzon autres que ces tables de cuisine empilées sur trois côtés et ces millions de timbres, prenait toute la largeur de la salle Octave-Crémazie comme un immense écran cinémascope. Les personnages apparaissaient à tour de rôle en gros plan pour avouer non pas ce qu'ils avaient sur la conscience, mais sur le cœur. Les costumes de Denis Denoncourt accusaient avec une habileté discrète ce « motton » qui était le lot de chacune : robe maigrelette, étriquée pour Marie-Ange Brouillette, flamboyante pour Germaine Lauzon célébrant son triomphe, endimanchée pour l'une, endeuillée pour d'autres. Succès de la saison, *Les belles-sœurs* semblent toujours se faire l'écho de la nature de « looser » dont on qualifie souvent les Québécois. Un des points d'intérêt de ce spectacle est d'avoir échappé au naturalisme avec lequel on traite la pièce d'habitude.

Dans une démarche inverse, Michel Nadeau a donné une tonalité réaliste à l'œuvre de Beaumarchais, *Le barbier de Séville,* en identifiant les personnages de Bartholo et de Figaro comme Maures de première et deuxième générations, en choisissant une musique typiquement espagnole et en plaçant l'action dans un cadre évoquant un monde arabe avec grille dorée, jalousies bleues pailletées

d'or. En prime, des oranges de Séville qu'on pouvait cueillir au passage. Si cette mise en contexte n'était pas nécessaire, l'action étant située à Séville pour les besoins du propos, le travail de Nadeau s'est, par ailleurs, révélé digne d'un grand intérêt tant par le dynamisme et l'originalité de sa mise en scène que par une habile direction des comédiens. Même si la notion d'égalité telle que le défend Beaumarchais a beaucoup vieilli — on sait depuis un bon moment déjà que les serviteurs ne sont pas plus dépourvus d'intelligence que leur maître — la pièce demeure intéressante par la virtuosité et l'à-propos du discours de Figaro, interprété ici avec beaucoup d'intelligence par Benoît Gouin.

ANNÉE DE PASSAGE

Entre le théâtre de création qu'il était et sa vocation de répertoire qu'il n'a pas encore réussi à imposer au public, le Théâtre de la Bordée semble hésiter et sa programmation en est le meilleur reflet. D'abord, l'année a mal commencé avec *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois, mis en scène par l'auteur. Dû à je ne sais quel engouement stylistique ou au besoin de présenter plus explicitement son texte, Dubois nous a littéralement assommés par des répliques reprises et répétées, sans oublier les effets sonores inutilement agressifs, si bien que le spectacle durait plus de trois heures. Pourtant, les comédiens, Martin Dion et Jack Robitaille, étaient excellents. Le premier incarnait un Yves fragile et violent, ambivalent dans sa conduite, absolument touchant dans ses émotions profondes, alors que l'inspecteur, agaçant dans la première partie du spectacle, prenait par la suite une dimension plus humaine, faisant sentir le lien qui tient les deux protagonistes en haleine pendant tant d'heures d'interrogatoire. Le spectateur aurait dû, dès le début, accéder à une lecture émouvante de l'œuvre, mais, malheureusement, ce n'est que vers la fin qu'il a pu se laisser toucher.

Il est de tradition à la Bordée de présenter davantage de comédies ; la direction avait donc choisi de faire rire avec un grand succès de Broadway des années 50, *La septième année*, mieux connu sous le nom de *The Seven Year Itch,* de George Axelrod. C'est l'histoire banale d'un bon père de famille resté seul à la ville au cours de l'été ; une jolie fille s'installe à l'étage supérieur, ils font connaissance. Elle, libre, séduisante, aguichante, en mal d'aventures ; lui, rondouillard, momentanément exempt d'obligations familiales, inquiet de savoir si, dans une trentaine bien sonnée, il peut encore jouer les tombeurs et séduire. Tout réussit parfaitement, encore plus que ce à quoi on pourrait s'attendre, puisque le mari demeure amoureux de sa femme, et tout

rentrera dans l'ordre établi. Bénédiction divine, le couple sortira grandi de cette septième année de vie commune.

En 1991, cette notion d'année baromètre que pourrait jouer la septième année d'une union n'a plus tellement cours. Plutôt que de mettre à profit cette conviction rétro, on en a accentué le ridicule en situant l'action de nos jours. Ces hésitations devant l'infidélité d'un soir et les remords qui torturent semblent aujourd'hui pour le moins défraîchis. Les actualiser bêtement en accuse l'inadéquation. La construction du texte elle-même est naïve avec sa double lecture trop évidente des moments de vie réelle sur lesquels se superpose l'éveil des phantasmes, qui sont autant de digressions venues suspendre l'action dramatique. Même naïveté dans la manière d'amener en scène les consciences qui apparaissent derrière des rideaux transparents pour intervenir auprès des personnages. Ces incursions dans leur univers intérieur empruntaient des voies qu'on ne considère plus carrossables de nos jours.

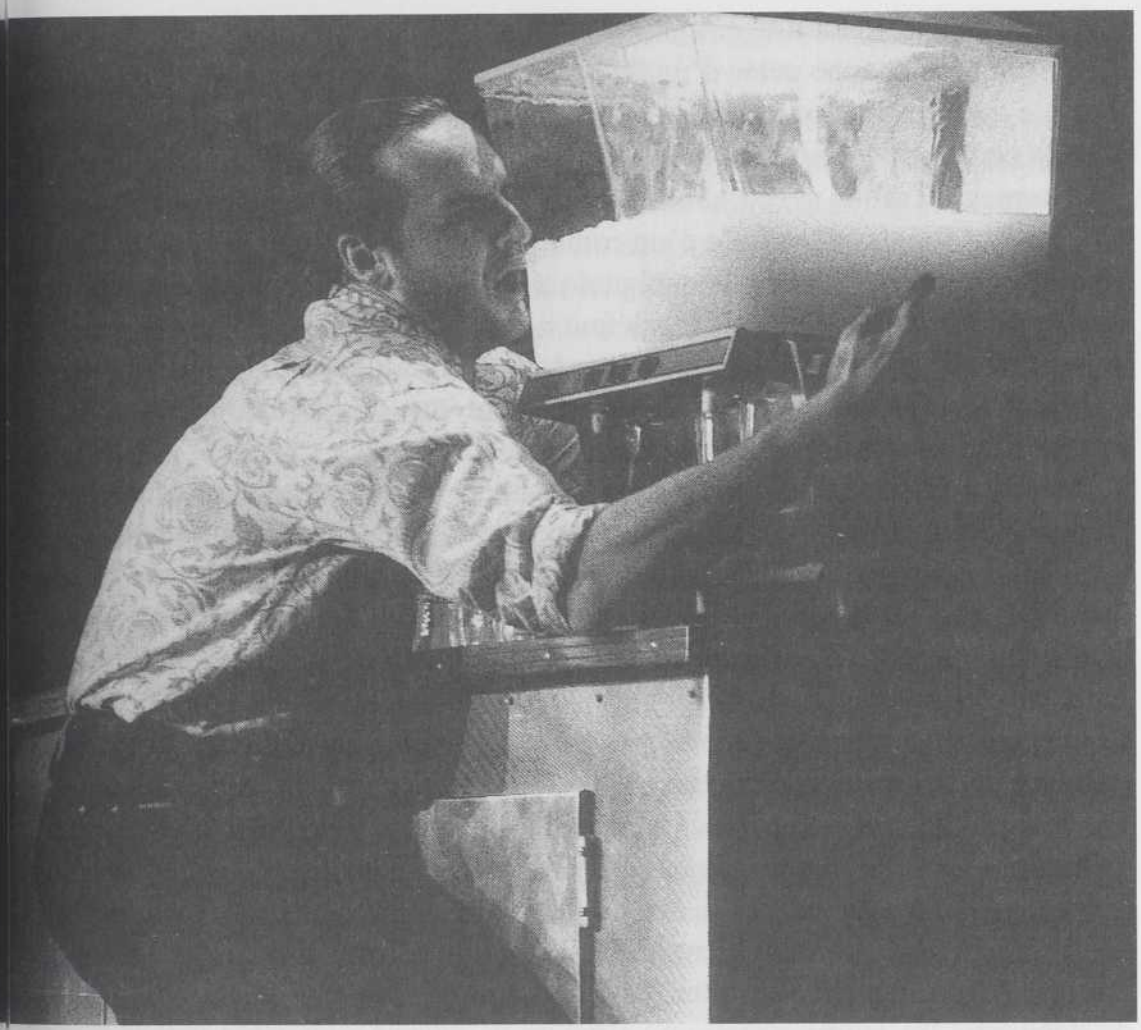
En fait, ce qu'il eut fallu, ce sont des spectacles de qualité et de la force de *Junk*, troisième de la saison, produit en collaboration avec le Théâtre Blanc. Ce spectacle avait été présenté à l'Implanthéâtre l'an dernier. Déjà, la pièce d'André Morency avait obtenu un grand succès. Quelques mois de mûrissement ont permis de mieux discerner l'univers extérieur où vivent les personnages, univers où dominent les rapports de forces, la trahison, la violence du monde intérieur qui les habite, construit de leurs peines, leurs amours, leurs rêves. L'équilibre entre la violence de la pièce et son cri de détresse était atteint, si bien que les comédiens ont pu jouer sur les deux plans, tirant parti de la brutalité du discours pour mieux nous toucher dans les silences qui exprimaient si bien tout ce que le texte ne disait pas. Ce règlement de comptes entre petits trafiquants de drogue, dont Jack, officiellement chauffeur de taxi, était la victime, prenait vite la dimension d'un véritable suspense qui tenait le public en haleine jusqu'à la scène finale. Marco Poulin, dans le rôle principal, se révélait non seulement un audacieux cascadeur mais un comédien d'une grande sensibilité, capable de communiquer toute la tendresse du « bum » au cœur d'or. Une mise en scène de Gill Champagne et une scénographie spectaculaire de Jean Hazel qui reprenait les divers paliers de lecture du texte par plusieurs aires de jeu. L'amoncellement de ferraille et les carcasses de voitures empilées dans un apparent désordre témoignaient de la violence du milieu. Un très bon spectacle qui terminait abruptement la saison. On annulait *Les valises de la cantatrice* de Simon Fortin et *Quatre petites comédies* de Tchekhov.



Nancy Bernier, Rychard Thériault et Benoît Gouin, dans *Terminus,* une production du Théâtre Niveau Parking. (Photo: Michel Hamel.)

AU PÉRISCOPE

Le Théâtre Périscope, autrefois l'Implanthéâtre, n'a changé que de nom ; il accueille maintenant les jeunes compagnies, quelques spectacles de tournée et le théâtre pour l'enfance et la jeunesse. La baisse importante ressentie au Périscope, une baisse de près de trente pour cent, ce sont les compagnies qui en ont subi le contrecoup, principalement les cinq spectacles venus de l'extérieur dont *À quelle heure on meurt ?* produit par l'Espace GO et *Terre promise* du Théâtre de la Marmaille, productions pourtant précédées d'une excellente réputation.



Trois compagnies de Québec ont occupé la scène du Périscope : le Théâtre Niveau Parking avec *Terminus,* d'après un texte d'André Morency, le Théâtre Repère avec *Le salon de l'anti-monde,* chaîne de montage à partir de l'œuvre de Ionesco et une nouvelle venue, les productions Gémini avec *L'île de mon frère.*

Seul spectacle présenté cette saison à Québec par le Théâtre Niveau Parking, *Terminus* ramène en scène tous les sujets possibles : de la politique à la sexualité, des sciences à la religion, sans oublier la sociologie et tout ce que véhiculent les idéologies contemporaines. Georges, attablé au comptoir d'un snack-bar d'une gare d'autobus tombe soudainement amoureux d'une belle

étrangère assise à l'autre extrémité. Comme si ce coup de foudre brisait abruptement la couche gelée d'un étang, différents moments de sa vie remontent à la surface de sa mémoire ; et c'est à travers son regard que nous découvrirons certaines de ses inhibitions, certains de ses désirs, des souvenirs, des phantasmes... Traitée avec l'abondance caractéristique de l'équipe du Théâtre Niveau Parking, la pièce tirée d'un roman d'André Morency présentait tellement d'images et d'idées que quelquefois les spectateurs se sentaient perdus dans le dédale de la créativité. Ce défaut n'a cependant pas empêché le public d'être étonné, fasciné, séduit ; tout de même, il restait le vague sentiment que cette œuvre dramatique n'en était pas vraiment une, du moins trop inachevée pour qu'on l'accepte d'emblée.

Quant au Théâtre Repère, encore cette année, la double entité de la compagnie a voulu que l'équipe lancée sur le marché international continue sur un air d'aller à remporter succès sur succès, tandis que la cellule locale ne se manifeste parfois que par une seule production, *Le salon de l'anti-monde,* si bien que l'impression qu'il existe deux compagnies ne fait que s'accentuer. Je ne parlerai pas de la première, puisque tous les spectacles présentés ont été des reprises *(Polygraphe, La trilogie des dragons)* pour m'attarder au spectacle fait à partir de textes d'Ionesco.

Un peu comme si l'on nous amenait à un salon, il a fallu déambuler à travers une multitude de répliques et de bribes de scènes extraites de l'œuvre d'Ionesco, pour arriver enfin à *La cantatrice chauve* présentée dans son intégralité, malgré un traitement original qui laissait croire le contraire. L'erreur du spectacle a certainement été ce long préambule qui ne permettait pas de découvrir les jalons structurant l'œuvre d'Ionesco sans pour autant nous faire vraiment rire. Malgré les apparences, les répliques s'enchaînent chez cet auteur avec la précision de l'horlogerie suisse ; rompre leur composition n'a rien donné, si ce n'est l'impression d'une interminable introduction.

Par contre, le plat de résistance avait été admirablement concocté. Le metteur en scène n'avait pas suivi le texte de manière linéaire, ajoutant de la chair au squelette de certaines scènes : des fragments de textes étaient traduits simultanément en japonais ou en allemand, des propos absurdes présentés dans un style tout à fait réaliste ou l'inverse ; la bande sonore de Bernard Bonnier — si importante que les spectateurs étaient munis d'écouteurs — multipliait l'exubérance verbale du texte. Certains thèmes chers à Ionesco comme la prolifération de la matière et le conformisme du genre humain ont été bien mis en valeur par le décor de Jean Hazel représentant trois salons identiques et interchangeables. Les personnages interprétés tantôt par l'un, tantôt par l'autre étaient à la toute fin vêtus du même costume. Cette recherche qui se voulait une relecture de l'œuvre plusieurs décennies après sa création

poussait l'arrogance jusqu'à faire de la scène des retrouvailles de Monsieur et Madame Martin une partie de jambes en l'air.

Nouveau venu dans le domaine théâtral, le groupe des Productions Gémini bénéficie de quelques années d'expérience dans le domaine de la production vidéo. L'équipe a voulu cette année ajouter un volet théâtre à son activité en créant une pièce de Richard Aubé, *L'île de mon frère*. Le titre était beau, le lieu séduisant: l'île de Martha's Vineyard; et l'histoire accrochante: la rencontre de deux frères, éternels ennemis comme Caïn et Abel. Et pourtant, on ne croyait pas à ce règlement de comptes, point final d'une dispute dont l'origine semble située dans un lointain passé, lorsque Carl, sculpteur renommé, a volé la blonde de son frère Daniel. Malgré de bons atouts, le spectacle ne prenait pas forme. La logique des personnages était difficile à comprendre, la mise en scène explicitait souvent trop les propos, les gestes ponctuant maladroitement les paroles. Une histoire intéressante que le texte exploitait bien mal.

EN ATTENDANT...

La situation semblait grave, mais habituées aux intempéries les compagnies s'étaient, semble-t-il, plus ou moins résignées, malgré le tollé général, à patienter en attendant des jours meilleurs, quand, fin avril, la ministre des Affaires culturelles convoquait les représentants de toutes les troupes. Une première rencontre pleine de promesses, mais les gens de théâtre sont familiers des beaux jours... à venir. Encore une fois, des études, un autre comité «action-théâtre Québec», des résultats attendus avant la fin d'octobre, des mesures concrètes devraient suivre.

Qu'en sera-t-il exactement? Si, dans une masse salariale, on peut aménager les postes pour arriver à satisfaire tout le monde, il n'en est pas de même dans l'attribution des subventions dont le budget total est nettement insuffisant. À quoi serviront les recommandations du meilleur groupe de travail si, faute de moyens, on doit se contenter de vœux pieux, d'améliorations ponctuelles, d'une renaissance de bouts de chandelle. L'argent demeure le nerf de la guerre, même de celle — ô combien louable! — que livrent quotidiennement les artisans de la scène.

O T T A W A - H U L L

ALVINA RUPRECHT

Un dialogue des différences

Comme toujours, les représentations au Centre national des Arts déterminent l'impression générale de la saison. Cette année en particulier, le programme a porté la marque de Robert Lepage : une saison où les auteurs et les concepteurs scéniques sont entrés en collision. La rencontre était violente et parfois elle a dérangé. Les juxtapositions, les croisements, les assimilations, les emprunts, les imitations, les citations ; comment puiser dans une forme de jeu sans que l'imitation soit évidente ? Comment transformer une œuvre difficile en œuvre accessible sans la simplifier et sans la trahir. Il ne s'agit pas uniquement d'exercices de style mais d'une véritable ouverture vers autre chose. On dirait qu'il se passe quelque chose d'important sur la scène québécoise, et j'en ai retrouvé des traces cette année chez les créateurs venus de Montréal.

L'œuvre de Kôbô Abe, *Les amis,* présente l'esthétique post-atomique japonaise où les monstres sortis des ruines forment une nouvelle société. L'adaptation de Claude Poissant situe les événements dans un appartement québécois avec les personnages apparemment québécois mais la problématique est ancrée dans la réalité urbaine du Japon : chambre étriquée, envahissement de la famille, imposition d'une vie organisée par une société régimentée mais toujours efficace où l'individu ne peut pas survivre s'il n'accepte pas de se faire absorber par le groupe. Un des meilleurs moments de la saison.

Martine Beaulne met en scène les *Cinq Nô modernes* de Mishima. Au lieu de réadapter le Nô japonais au Québec, Beaulne adapte le théâtre québécois au Japon. Elle garde la notion du masque et du jeu codifié. Les masques sont remplacés par le maquillage, surtout les traits peints ; le jeu codifié est remplacé par une gestuelle insolite qui allie la chorégraphie, les mouvements de danse japonais, les mouvements stylisés propres aux traditions du mime européen. Avec l'ondulation des tissus transparents, l'apparition des praticables et

un éclairage tamisé, la scénographie reproduit la perspective aplatie et le mouvement vertical qui caractérisent la surface du paravent peint japonais. La création visuelle est refiltrée à travers les rituels cruels de soumission et de possession dans la meilleure tradition d'un théâtre homosexuel, réinterprété par Mishima. Un moment de théâtre éblouissant.

J'ai vu *La visite de la vieille dame* de Dürrenmatt, un texte suisse nourri d'expressionnisme allemand ; *La Célestine,* un texte espagnol réadapté d'une œuvre du Moyen Âge par Michel Garneau ; une pièce américaine de David Mamet *Glengarry Glenn Ross* ; *Artaud/tête à tête,* un collage de textes du poète où Gabriel Arcand devient le marginal et fait un réquisitoire contre une société qui rejette la différence. Le plaidoyer d'Arcand trouve sa résonance dans les créations de Lepage où le monde converge pour produire la vision d'une culture unifiée. Dans tous ces moments d'exploration et de découverte, la pièce de Michel Tremblay, *La maison suspendue,* a ramené le public à une époque où le théâtre québécois s'intéressait davantage à construire la grande famille que d'explorer le théâtre. Aujourd'hui, avec Lepage, la famille est à l'échelle mondiale et la réalité de « maintenant » n'est pas nécessairement celle d'« ici ». Dans une telle compagnie, les souvenirs de famille de Tremblay font triste figure et deviennent autoparodie.

SORTIR DES RANGS

Cela ne fait pas de doute. Lepage est le grand anthropologue de notre scène. Il ne veut plus créer un théâtre québécois, il veut créer tout simplement. Comme le grand sorcier, il traverse le monde à la recherche de la matière humaine, artistique, historique, géographique, technologique ; fouillant dans les sources connues il trouve des combinaisons insolites : Dürrenmatt et le cirque, l'Écosse et Venise, la géologie et le glissement des identités sexuelles, le mur de Berlin et le polygraphe, le cinéma et la scène, les langues qu'on ne comprend pas, les images qui en occultent d'autres, les hippies néo-romantiques, George Sand et une vente aux enchères. La saison 90-91 porte les marques de ses préoccupations et elle en était enrichie.

Pourtant la première rencontre n'était pas facile. On pouvait se demander si Lepage n'aurait pas mieux fait de monter la pièce de Dürrenmatt en se débarrassant de Dürrenmatt... Le texte semblait tellement encombrant. Visiblement, les questions d'oppression et de persécution n'intéressent pas Lepage, même si elles sont les éléments qui structurent le texte. Lepage, comme Artaud, veut transformer l'œuvre écrite en son langage propre et devenir le seul créateur. Soit, mais alors il faudrait parler d'une nouvelle



Louison Danis et Sylvain Massé dans *Cinq Nô modernes,* une production du Théâtre français du Centre national des arts. (Photo: René Binet.)

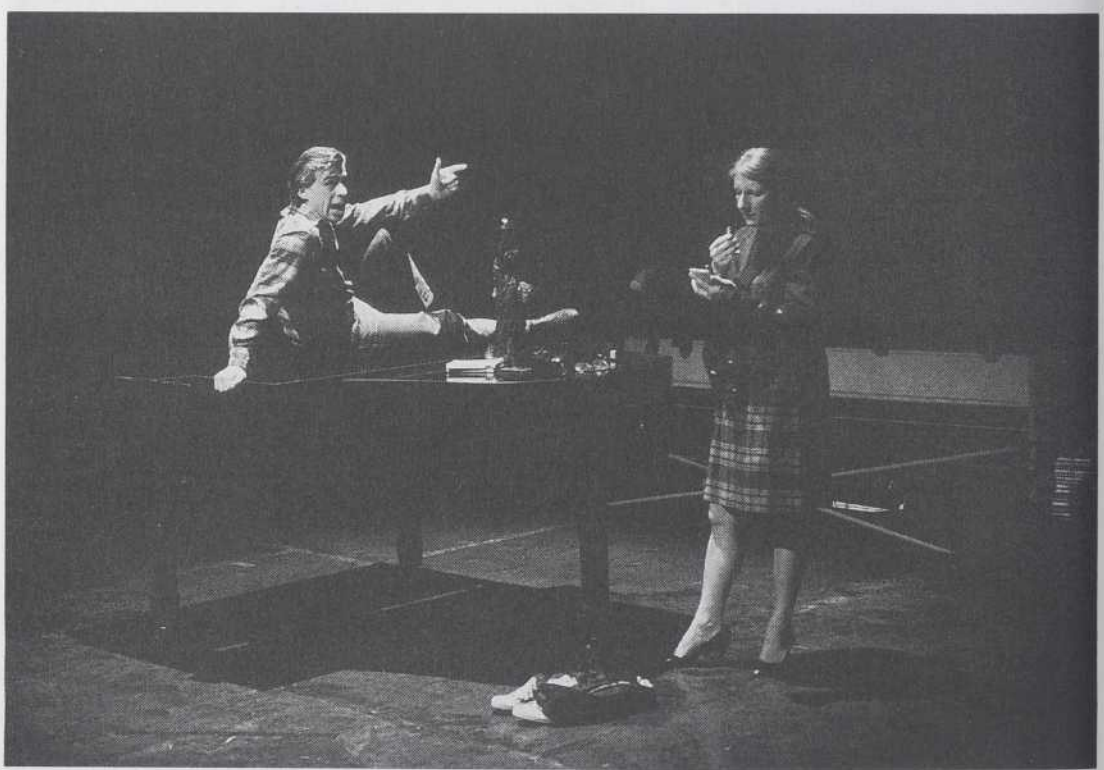
œuvre. Et puis il y a eu la soirée où l'arbre s'est accroché aux fils de l'éclairage. Il est resté suspendu au plafond en se balançant au dessus de la tête des comédiens, comme une épée de Damoclès — de quoi distraire le public, et surtout montrer les problèmes d'un appareil scénique trop lourd.

Les résultats étaient tout autre quand Lepage a choisi des images comme point de départ. *Plaques tectoniques* étaient présentées dans un grand édifice désaffecté, situé sur une île au milieu de la rivière Outaouais, un cours d'eau qui sépare deux mondes et qui devient ainsi le lieu qui reproduit le symbole central de la pièce. Le choix d'Ottawa, et le choix de la salle, n'étaient pas innocents.

À partir d'une image géologique, Lepage construit une dynamique scénique. Les continents sont formés par les plaques en constant mouvement sous la surface de la terre. Tout porte à croire que des mouvements inverses s'amorcent et que les continents sont en train de se rapprocher. Lepage déplace cette dynamique de rapprochement et d'éloignement sur des terrains non géologiques et la développe à l'intérieur de deux groupes d'images : la notion changeante du romantisme et le glissement des rôles sexuels. Les deux groupes d'images s'inscrivent dans le continuum d'un monde en transformation qui a ses origines, comme la vie, dans la matière liquide... recréée sur la scène par un énorme bac d'eau placé au milieu de l'espace de jeu. Le bac représente les cours d'eau séparant les continents, mais il fonctionne aussi comme un lieu magique de transformation. C'est ici que tous les rituels importants ont lieu : le passage d'un pays à un autre, la noyade, la mort, la castration symbolique et la perte de l'innocence. Le spectacle s'arrête brusquement quand toutes les images se rencontrent dans un avenir obscur ; les figures hétéroclites, transformées en statues figées deviennent des objets d'art vendus aux enchères et réunis dans un musée. Lepage nous dit, cependant, que cette assimilation finale va éliminer les différences et le résultat sera une culture morte, une culture dont les objets n'ont plus de fonction, comme toute culture qui finit dans un musée. Le créateur s'élève contre la fusion, en faveur des différences parce que la rencontre des différences est précisément ce qui donne une force créatrice à une culture.

Il nous semble, cependant, que le spectacle a souffert d'une concession faite aux spectateurs. Il était présenté en version anglaise et en version française. Je n'ai pas pu voir la version anglaise, celle qui avait été jouée à Toronto et en Écosse, mais après avoir vu la version française, cette séparation des langues m'a paru artificielle et même nuisible au déroulement de l'ensemble. Comme Kantor nous l'a bien montré, dans un théâtre structuré par une succession de rituels, la voix humaine fonctionne comme un instrument musical. L'orchestration modulée et harmonieuse des sonorités vocales est encore plus

importante que la clarté du discours parce que ce théâtre n'est pas centré sur un texte écrit. Les idées passent par les images. Malheureusement, les concepteurs ont décidé de sacrifier la musique des voix aux besoins de la compréhension. Les acteurs anglophones, visiblement mal à l'aise en français, étaient tendus, leur discours était saccadé, le rythme brisé, les accents déplacés, le débit irrégulier, tout rendait la musique de la langue méconnaissable. Or la cacophonie n'avait aucune fonction précise dans cette œuvre. Les difficultés linguistiques des acteurs anglophones attiraient l'attention sur le fait qu'ils étaient des acteurs en train de jouer et la magie s'estompait. La distanciation nous replongeait dans la réalité quotidienne et dissipait le rêve. Pourquoi ne pas avoir laissé chaque acteur parler sa langue ? Nous n'aurions pas tout compris, mais nous aurions mieux vibré au spectacle. Nous aurions entendu une magnifique symphonie de langues — française, québécoise, écossaise, irlandaise, britannique, etc. L'ensemble de cette orchestration aurait assuré la fluidité du spectacle et l'image « lepagienne » d'un grand bruitage humain à l'échelle globale.



Normand Bissonnette et Robert Lepage dans *Plaques tectoniques,* une coproduction du Théâtre Repère, de Cultural industry Ltd. (Royaume-Uni) et du Festival de théâtre des Amériques. (Photo: René Binet.)

CHAMBARDEMENTS

Notons encore d'autres moments importants de l'année. Le Théâtre Distinct de l'Université d'Ottawa continue à offrir des œuvres insolites. Le Merz-Jazz Ensemble est venu de Berlin pour nous montrer du Dada allemand. Michel Marc Bouchard a présenté une version remaniée de *Soirée bénéfice pour ceux qui ne seront pas là en l'an 2000.*

Claire Faubert a remplacé Michel Marc Bouchard à la direction artistique du théâtre Le Trillium. La compagnie a perdu sa salle de la rue York et est dorénavant à la dérive... ce qui explique en partie le nombre réduit de spectacles cette année. Mme Faubert a proposé surtout une mise en scène de *La poupée de Pélopia* de Michel Marc Bouchard.

Cette année a permis la découverte d'un dramaturge, André Perrier. Son texte, *Signal d'alarme,* est une œuvre musclée qui interroge, non sans peine, le racisme. L'auteur oppose la victime d'antan — l'interné des camps de concentration, l'artiste, le contestataire du régime nazi — au bourreau d'aujourd'hui: le *skinhead,* le motard, l'amateur d'armes à feu. L'auteur a voulu exposer les deux points de vue sans trop les confronter. Curieusement, il évite l'analyse des mécanismes du racisme chez le *skinhead* et, par conséquent, il est difficile de comprendre son comportement. Malgré toute sa bonne volonté il semble évident que le phénomène dépasse l'auteur et ses impressions restent superficielles. Le *skinhead* joué par Christian Molgat devient un personnage terrifiant et horriblement efficace; il faudrait voir ce jeune acteur davantage sur les scènes de la région.

En somme, une saison satisfaisante. Lepage montre les nouveaux visages du théâtre, les images libérées du naturalisme, détachées des classiques, et profondément ancrées dans le village global.

R É G I O N S

CLAUDE LIZÉ

De quoi parle-t-on ?

Il n'y a pas de frontière géographique entre le théâtre local, régional, national ou international. En fait, on sait bien que tous les théâtres sont locaux : les pièces se jouent toujours dans un théâtre donné, sur telle rue, dans telle ville. Ce qui regroupe des adjectifs de lieu, c'est quelque chose de symbolique : il s'agit en fait du rayonnement.

Ainsi, une pièce présentée à Rouyn-Noranda a moins de chance d'être reconnue hors de son milieu qu'une pièce présentée à Montréal. En effet, c'est à Montréal que sont les critiques, que se publient les journaux nationaux, etc. Dans ce contexte, qu'est-ce que le théâtre régional, sinon un théâtre confiné à une région. D'ailleurs, dès qu'il en sort, il cesse d'être régional et est intégré au théâtre national[1] ou bien il est retourné au régional sous des prétextes liés à des thèmes trop « locaux » ou à des esthétiques sans valeur. Alors, dire d'un théâtre qu'il est régional (national ou international), c'est porter un jugement de valeur sur ce théâtre tout en ayant l'air de ne faire que de la géographie.

Prenons la question autrement et donnons à l'expression théâtre régional une acceptation vraiment géographique. Le théâtre régional, ce serait alors tout le théâtre présenté dans une région donnée. Cette définition a l'avantage de ne comporter aucun préjugé quant à la nature du théâtre régional, à ses mérites ou démérites. Mais alors on se trouve dans la situation suivante : les troupes amateures, les troupes professionnelles de la région et celles de l'extérieur qui viennent en région présenter leurs spectacles, le théâtre radio-

1. Tout comme ce dernier, dès qu'il sort des frontières nationales, accède à l'international.

phonique, télévisuel, etc. constituent autant d'éléments entrant dans le portrait du théâtre régional. S'il faut exclure du théâtre régional le rôle que le Théâtre Populaire du Québec (TPQ) par exemple y joue, il faudrait de la même façon expurger de l'histoire du théâtre québécois les tournées des troupes étrangères ou les visites de Sarah Bernhardt. En comparant les régions les unes avec les autres, on trouvera certainement que la région montréalaise a un portrait plus varié, plus riche que celui des autres régions du Québec. Son rayonnement sur les autres régions et dans le monde est incomparablement plus grand que celui de n'importe quelle autre région du Québec. Ce qui n'empêche pas, selon ce point de vue, que l'histoire du théâtre à Montréal, c'est l'histoire du théâtre d'une région.

Enfin, il y a une autre façon de définir le théâtre régional. Ce dernier serait le théâtre produit par des producteurs régionaux, c'est-à-dire dont la base de production ou encore, de façon plus prosaïque, dont l'adresse est en région. Cette définition ferait du Parminou, du Grand Cirque Ordinaire ou du Théâtre Repère du théâtre régional ! Cette définition est manifestement simpliste. À cause de leur origine, Marie Laberge, Jeanne-Mance Delisle, Michel Marc Bouchard, etc., seraient-ils des auteurs régionaux ?

On voit bien alors que dans l'acception générale, le théâtre régional, c'est le théâtre produit dans les régions, qui n'acquiert pas de rayonnement suffisant pour déborder les frontières régionales. On revient alors à notre première définition. L'effet d'une telle conception, c'est que lorsqu'un produit régional acquiert la reconnaissance institutionnelle, il perd sa qualification de régional. Ainsi, jamais le théâtre régional ne sera vraiment crédité de ses succès (c'est le théâtre national qui le sera). Le théâtre régional sera donc constitué de toutes les productions régionales que le théâtre national ne reconnaîtra pas dignes de figurer dans son répertoire. Un théâtre de seconde zone, géographiquement, esthétiquement et institutionnellement parlant, puisqu'il sera constamment dépouillé de ses productions les meilleures.

Quelle définition retenir alors ? Il nous semble qu'il faut retenir la définition la plus large et celle qui fait le moins appel aux préjugés. Il s'agirait par conséquent de la définition qui permettrait le mieux la description et l'analyse de la réalité. À ce point de vue, il vaut mieux définir le théâtre régional comme l'ensemble des manifestations théâtrales dans un milieu donné, n'excluant rien au point de départ, quitte à faire des distinctions quand il le faut.

Dans le portrait de la vie théâtrale d'une région, il faudra donc tenir compte des producteurs locaux amateurs et professionnels, des producteurs locaux qui présentent également leurs spectacles à l'extérieur de la région, des producteurs de l'extérieur qui viennent en région, etc. La région ne fonctionne pas en vase clos ; elle est plutôt un carrefour, un lieu dynamique

d'échanges. Seule cette conception de la région et du théâtre régional est propre à faire ressortir, par exemple, l'influence d'une troupe comme le TPQ sur le théâtre régional et l'influence du théâtre régional sur le TPQ[2].

2. Le signataire de ce texte est membre fondateur avec Jean-Guy Côté (qui signe le texte suivant) et Marie-Claude Leclercq du Groupe de recherche sur le théâtre en Abitibi-Témiscamingue, qui existe depuis 1987 ; le Groupe a à son actif plusieurs communications, articles et la publication d'un livre. Il est soutenu dans ses travaux par des programmes gouvernementaux et par le cégep de l'Abitibi-Témiscamingue. Il s'intéresse au théâtre dans la région de l'Abitibi-Témiscamingue, aux implications théoriques du développement et de la consolidation de cette activité culturelle en région, aux rapports entre métropole et région, et enfin à l'histoire de l'institution théâtrale. *(N. D. L. R.)*

ABITIBI-TÉMISCAMINGUE

JEAN-GUY CÔTÉ

Un *boom* théâtral

Pour faire la revue de la saison théâtrale en Abitibi-Témiscamingue, il nous faudrait présenter sommairement les compagnies productrices de la région, établir le contexte de développement du théâtre ici depuis une dizaine d'années pour situer le rôle de chacun des producteurs quel que soit son statut (professionnel, amateur, scolaire, etc.), rendre compte des pièces présentées par le biais du réseau national des tournées, et ce, avant même (ou en même temps) que serait abordée la production théâtrale locale comme telle. Cette tâche déborde le propos de cet article. Nous renvoyons donc le lecteur aux travaux du Groupe de recherche sur le théâtre en Abitibi-Témiscamingue[1]. Toutefois, nous ne pouvons commenter les spectacles produits ici sans établir la problématique générale de la pratique particulière du théâtre en Abitibi-Témiscamingue.

Particulière en effet la pratique théâtrale dans une région dont la superficie est deux fois supérieure à celle de la Belgique, où une population d'à peine 150 000 habitants est dispersée dans plus de 100 villages et villes, les deux plus populeuses, Rouyn-Noranda et Val d'Or, comptant chacune 35 000 habitants. Si l'Abitibi-Témiscamingue est relativement bien pourvue en équipements de diffusion, il en va tout autrement des conditions de travail de ses artistes. Alors qu'un acteur à Montréal peut arriver à vivre de son métier en combinant les emplois (théâtre, cinéma, télévision, commerciaux, etc.), ces

1. Jean-Guy Côté, Marie-Claude Leclercq, Claude Lizé et collaborateurs, *Du théâtre en Abitibi-Témiscamingue,* Cahiers ue département d'Histoire et de géographie, cégep de l'Abitibi-Témiscamingue, mai 1990 ; Jean-Guy Côté, « Le rôle du théâtre des régions », dans *L'Annuaire théâtral,* n° 9, mai 1991.

possibilités sont pratiquement inexistantes en Abitibi-Témiscamingue. Devant la rareté des emplois, comment retenir en région les acteurs, les décorateurs, les metteurs en scène les plus talentueux, les plus formés ? Le nombre de productions est peu élevé, le nombre de représentations limité par le faible bassin de spectateurs. Pour vivre de son métier, le même noyau d'acteurs devrait être de toutes les productions, ce qui n'est pas réaliste, la population étant dispersée dans des centres urbains bien marqués, socialement et géographiquement. C'est ainsi que se sont développés deux façons de pratiquer le théâtre qui sont, à ce qu'il semble, originales à la région : 1) la perméabilité de deux niveaux de pratique, la professionnelle et l'amateure ; 2) le développement d'un théâtre d'été dont le répertoire n'est pas, dans la plupart des cas, assimilable au théâtre commercial.

Le fait que la plupart des praticiens travaillent à temps partiel et tirent leur revenu principal d'un autre emploi crée un manque de disponibilité qui oblige les compagnies à avoir recours à des non-professionnels à certaines occasions. Seulement deux ou trois personnes du théâtre Les Zybrides de Rouyn-Noranda réussissent à gagner principalement leur vie du théâtre en combinant écriture dramatique, interprétation et gestion.



Alice Pomerleau et Rachel Lortie dans *Singapour Sling,* une production du Théâtre Les Zybrides (Rouyn-Noranda). (Photo: Théâtre Les Zybrides.)

De plus, l'uniformisation à l'échelle nationale de la gestion du programme d'aide aux organismes professionnels de théâtre du ministère des Affaires culturelles risque fort de ne pas tenir compte du développement inégal de la discipline sur l'ensemble du territoire et, conséquemment, de placer les régions dans une dépendance culturelle vis-à-vis la production théâtrale surtout métropolitaine (et pas n'importe laquelle production mais celle disponible pour la tournée nationale) ou encore vis-à-vis la production d'une seule compagnie régionale. Dans ce climat, la concurrence pour la reconnaissance institutionnelle, qui s'accompagne habituellement de l'aide financière gouvernementale, risque d'être forte. Malgré cette situation déplorable, malgré le sous-financement chronique du théâtre en général et particulièrement en région, l'année qui s'achève, semblable en cela aux cinq dernières années, aura permis aux publics de l'Abitibi-Témiscamingue de voir au-delà de quarante-cinq spectacles de théâtre cette année.

LES PRODUCTIONS DE L'ÉTÉ 1990

Six pièces ont été présentées au public témiscabitibien, rejoignant quelques 14 739 spectateurs durant l'été 1990 ; deux créations *(Abitibi-Boom,* une création collective du théâtre Les Zybrides de Rouyn-Noranda mise en texte par Michel Saint-Denis et *Avec le soleil... la mère* de Serge Boucher et Marie-Louise Nadeau par le Théâtre de la Crique de Ville-Marie) ; deux textes du répertoire québécois *(Le tendre à Letendre* de Louise Matteau par le Théâtre La Poudrerie de Rouyn-Noranda et *Un ange passe* d'Yves Arnau par la Compagnie de la 2e scène de Val d'Or) ; deux adaptations québécoises de textes du répertoire américain (*La danse des baboons* de John Murray, adaptée par Louise Latraverse pour les Productions 636 de Val d'Or et *Les nouilles sont pas toutes dans' soupe* de Jack Sharkey, adaptée par Josée Labossière et produite par le Théâtre À Cœur Ouvert de LaSarre).

On a beaucoup fait l'éloge des deux créations, éloge qui semble avoir trouvé un écho auprès du public puisque les deux compagnies ont enregistré des records d'assistance à leurs spectacles, soit 3 200 spectateurs à la salle Augustin-Chénier de Ville-Marie en 41 représentations (taux d'occupation de 65%) et 3 075 spectateurs au Cabaret de la Dernière Chance de Rouyn-Noranda en 43 représentations (taux d'occupation de 80%).

Avec *Abitibi-Boom,* une comédie musicale sur les débuts de Rouyn-Noranda, Les Zybrides ont fait « la démonstration qu'on peut offrir de l'excellent théâtre d'été, sans peupler la scène de chattes et matous en chaleur qui



Odette Caron dans *Avec le soleil... la mère,* une production du Théâtre de la Crique (Ville-Marie). (Photo: Théâtre de la Crique.)

se miaulent des cochoncetés à qui mieux mieux[2]». Comme toile de fond, la grande dépression des années 30 avec son cortège de misère : celle des Canadiens français installés depuis peu, à cause de la récession, sur des terres de colonisation ; celle des aventuriers de toutes nationalités à la recherche d'une fortune vite faite dans la prospection minière ; celle des fros (de *foreigner,* étranger) qui ruinent leur vie dans les galeries de la mine ; celle des femmes qui supportent, consolent, subissent. L'action se passe toujours à l'hôtel-bordel le Lady Luck, où se côtoient Marie la servante, Jean-Baptiste Saint-Jean le chômeur, Madame Éva la propriétaire, Running Bill l'aventurier et Sarah Endel la syndicaliste communiste. Ce spectacle offre de très beaux personnages «taillés à même la légende abitibienne[3]», des interprètes superbes,

2. Denys Chabot, « Un boom dans le théâtre abitibien », dans *L'Écho,* 31 juillet 1990, p. 25

3. *Idem.*

particulièrement Francine Labrie, Lise Pichette et Laurent Trudel, une intrigue bien fondée sur une recherche historique fouillée. Du théâtre puissant où se mélangent d'une façon cohérente moments drôles et scènes à charge émotive forte.

Dans un autre registre, *Avec le soleil... la mère* est une comédie légère tout à fait adaptée aux attentes des spectateurs en saison estivale, sans avoir l'insignifiance de beaucoup de pièces du genre. Le texte a du rythme ; les situations dramatiques s'enchaînent bien ; la thématique est intéressante, même si, à certains égards, elle paraît quelque peu dépassée. Abordant le thème des préférences sexuelles, la pièce rend le spectateur progressiste malgré lui, effet consciemment renforcé par la mise en scène de Marie-Dominique Cousineau et l'interprétation sobre des deux comédiens interprétant les personnages gais. À signaler, l'interprétation toujours aussi juste des comédiens du Théâtre de la Crique, une image de marque de la compagnie.

LES NOUVELLES PRODUCTIONS DE LA SAISON 1990-1991

Parallèlement à ses productions maison (*Les zombres de la Zone Z* en 1988 et *Abitibi-Boom* en 1990), le Théâtre Les Zybrides a développé en région le secteur du théâtre de commande, privilégiant pour ce faire la formation du théâtre-forum. Deux nouveaux spectacles furent créés durant l'année qui s'achève : *Un paquet trouble,* traitant de l'alcoolisme et de la toxicomanie, et *Derrière la porte* ayant pour sujet le *burn out.* La force du théâtre d'intervention des Zybrides réside principalement dans l'immense talent d'improvisatrices de Lise Pichette et d'Alice Pomerleau, et dans le style particulier que Rachel Lortie a su donner à la fonction de meneur de jeu. Les trois comédiennes ont une étonnante capacité d'adaptation aux reparties venant du public, tout en restant d'une fidélité sans faille à leur personnage.

Le Théâtre La Poudrerie, pour sa part, réunissait avec *Le chien* de Jean-Marc Dalpé une distribution régionale impressionnante : Michel Vincent, un permanent de la troupe, Francine Labrie et Alice Pomerleau des Zybrides, Doris St-Pierre du Théâtre Démasqué de Val d'Or et Pierre Rivard des 3 Mimes du Témiscamingue. Distribution qui n'a pas fait mentir sa réputation puisque l'interprétation des personnages tragiques de Dalpé constitue un moment fort dans l'histoire de notre théâtre régional.

Les 3 Mimes du Témiscamingue, dont les quatre (!) membres dispersés se retrouvent à l'occasion pour monter un spectacle, ont produit en août 1990 *Diable d'enfants.* Présenté trois soirs au Cinéma de Ville-Marie, ce spectacle proposait au spectateur de composer son menu en choisissant trois des dix

numéros proposés à la carte; les 3 Mimes interprétaient ensuite les sept numéros les plus choisis par les spectateurs.

Depuis la dissolution du Théâtre La Terre Promise en 1986, le secteur du théâtre Jeunes publics était inoccupé par les troupes régionales. Aussi l'orientation prise par les Productions 636 à l'hiver 1991 de développer un volet de création à l'intention des enfants a été favorablement accueillie par le milieu scolaire et celui de la diffusion de spectacles. Comme coup d'envoi, la pièce *Change pas, c'est comme ça qu'on t'aime,* écrite, mise en scène et interprétée par Adèle Fortin constitue une réussite bien que l'articulation dramatique du propos pose problème.

Enfin, rappelons qu'il existe en Abitibi-Témiscamingue des formes de théâtre soutenues par des milieux très différents, et qui ont pour effet de populariser de façon active la discipline. Dans presque toutes les écoles secondaires il se fait du théâtre, soit comme activité parascolaire, soit dans le cadre des cours d'initiation à une discipline artistique. Les clubs sociaux (les Richelieu, Club Optimiste, etc.) présentent annuellement, et ce depuis très longtemps, des revues satiriques fort courues dans chaque municipalité. Finalement, certaines paroisses utilisent le théâtre à des fins liturgiques, se réappropriant une formule largement exploitée dans le passé. Un groupe de chrétiens engagés d'Evain présente à chaque Vendredi Saint depuis six ans un *Chemin de croix vivant* dans la plus pure tradition des jeux scéniques.

LES REPRISES DES SAISONS ANTÉRIEURES

Pour terminer cette revue de la production théâtrale de l'année, il faut mentionner trois spectacles, créés antérieurement, qui furent repris en cours d'année. *Albertine, en cinq temps* de Michel Tremblay, mis en scène par l'auteur de ces lignes pour le Théâtre de La Poudrerie à l'hiver 1990 a participé au festival Théâtre dans la Vie à Lons-le-Saunier dans le Jura français avant d'être présenté dans six villes de la région. Le 8 mars 1991, dans le cadre des festivités de la Journée internationale des Femmes de Senneterre, Les Productions 636 furent invitées à reprendre *Les deux grâces et demie,* un collage de textes de Jacqueline Barrette, Jeanne-Mance Delisle, Clémence Desrochers et Margot Lemire monté à l'été 1988. Pour clore cette saison, le Théâtre Les Zybrides reprend *Singapour Sling* de Jeanne-Mance Delisle, le texte ayant fait l'objet d'une réécriture, dans une nouvelle mise en scène de Frédérique Collin.

La production théâtrale des troupes locales, sans tenir compte des spectacles du milieu scolaire ou populaire, est comparable en terme de variété, de

genres, de formes ou de publics visés à celle des troupes nationales de tournée. La production nationale fournit plus de spectacles pour enfants et de pièces du répertoire étranger ; la production régionale présente plus de créations et de textes du répertoire québécois.

À sa manière, le théâtre témiscabitibien participe et participera encore (et davantage si on pouvait lui en donner les moyens) au développement du théâtre québécois.

EST DU QUÉBEC

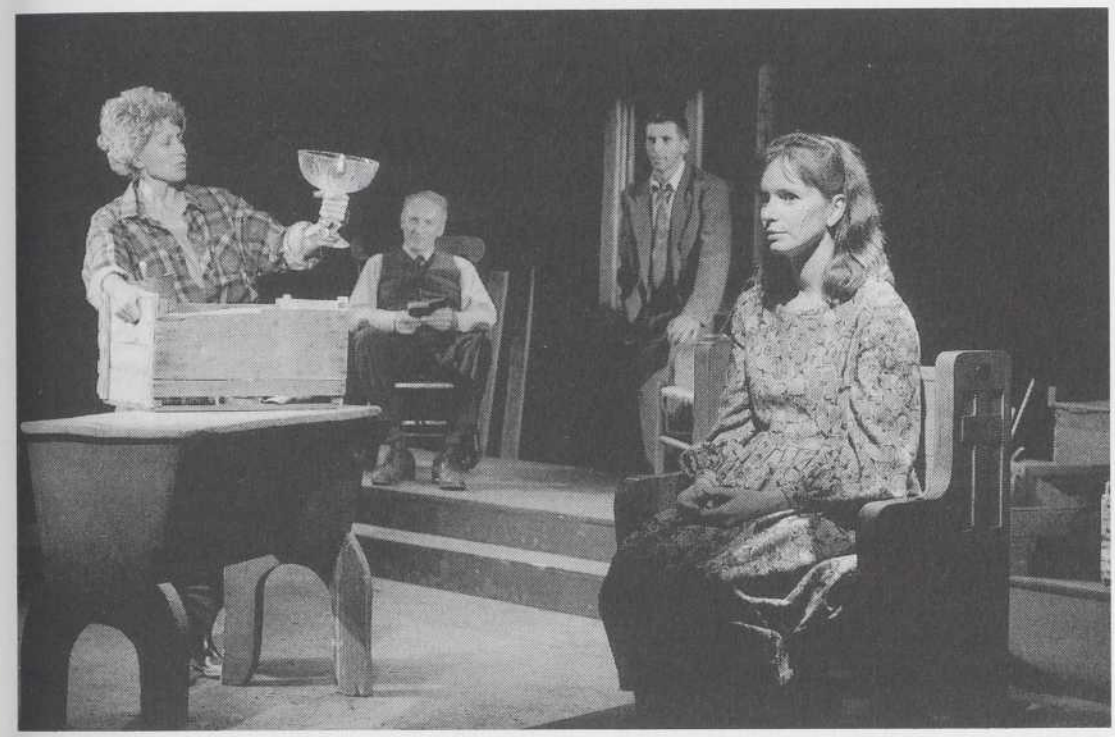
DOMINIQUE BEAUREGARD

Paradoxes de saison

À parler vrai, ce sont les enfants qui constituent la clientèle la plus choyée dans l'Est du Québec. Par exemple, les petits Rimouskois auront pu choisir cette année parmi une quinzaine de productions Jeunes publics pour un prix modique de 3,00$ — ce qui semble bien être la norme, à un dollar près, partout dans l'Est. Qui dit mieux en ces temps de récession ? Ailleurs, dans l'ensemble du territoire, cinq productions Jeunes publics ont visité une dizaine de municipalités.

Mais la récession, si elle épargne les rejetons du Bas-du-Fleuve et de la Gaspésie, frappe de plein fouet leurs parents amateurs de théâtre qui doivent et devront, c'est à craindre, se contenter de plus en plus de substituts comme les spectacles d'humour — pas moins de cinq humoristes présentés cette année — et le théâtre édulcoré pour adultes, autrement dit le théâtre d'été. Théâtre que l'Est a l'insigne honneur de voir l'hiver. C'est du moins la tendance qui se dessine. Elle s'explique par la mince marge de manœuvre dont disposent les producteurs — refrain connu — et qui les force à faire des choix artistiques visant le plus grand nombre, ce qui, théâtralement parlant, correspond, au mieux, à présenter de la comédie légère.

C'est ainsi que, nappés d'une sauce hivernale — car ces mêmes producteurs n'abusent pas de l'étiquette « été » dans leur publicité — les spectateurs de l'Est ont pu voir à Rimouski comme à Chandler, Matane, Gaspé, Bonaventure et Rivière-du-Loup, *Fleurs d'acier* et *Cré menteur*. Les Rimouskois, gâtés comme d'habitude, auront eu droit en plus à *Pleine lune*. Les deux productions précédentes auront constitué pour la majorité des amateurs de théâtre de la région la seule denrée de la saison. Pendant ce temps l'unique production du TPQ venue à l'est de Québec cette année, *La ménagerie de verre,* n'aura été vue qu'à Rimouski et à Chandler, et *La maison suspendue* des tournées Duceppe à Rimouski seulement.



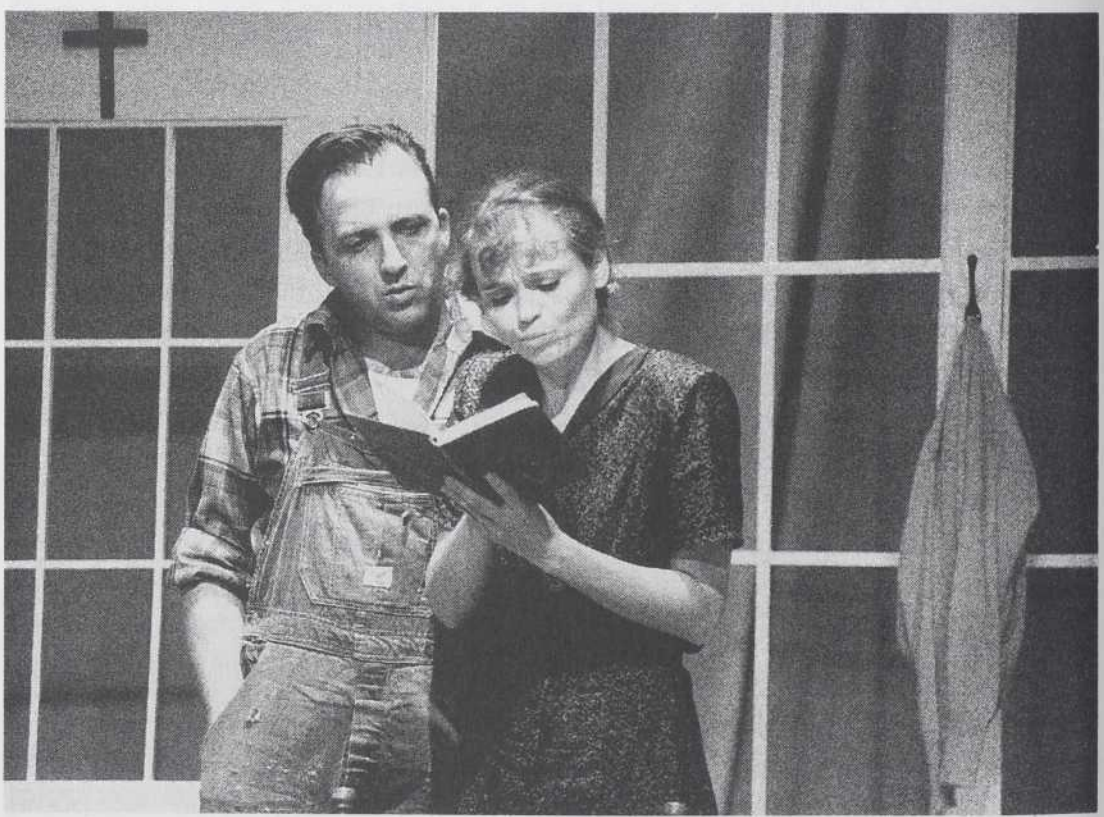
Pauline Julien, Aubert Pallascio, Éric Cabana et Gigi Boivin dans *La maison cassée,* une production du Théâtre de Trois-Pistoles. (Photo: Gilles Gaudreault.)

Mais l'Est compte quand même ses privilégiés. La Grange Théâtre du Bic, gérée par les Gens d'En Bas, est le seul théâtre qui agisse ici à la fois comme diffuseur et producteur de spectacles ; aussi, les Rimouskois auront pu assouvir leur soif de théâtre avec *Noir de monde* de et avec Julie Vincent, *Les caves de Saint-Germain-des-prés* des Troglodytes, *Rebis,* spectacle colombien présenté en collaboration avec le Festival de Théâtre des Amériques, et *Souriez, Mlle Robi* une production collective à laquelle ont participé une cinquantaine de personnes de la région. À cette liste, il faut ajouter *Terre promise/terra promessa* du Théâtre de la Marmaille, qui sera le dernier spectacle diffusé par le cégep de Rimouski qui, après avoir agi pendant des années comme principal diffuseur de spectacles, doit se retirer, pour des raisons financières, de ce volet d'activités. Ce qui laisse présager une diète culturelle cruelle pour l'année qui vient, d'autant que les Rimouskois n'ont toujours pas, après quinze ans de pourparlers chicoteux, de salle de spectacles bien à eux.

Ces spectacles n'ont malheureusement reçu qu'une maigre assistance. Est-ce la récession qui met à mal non seulement le théâtre mais tous les spectacles relevant des arts d'interprétation ? (La danse est à peu près disparue de nos contrées.) Ou une certaine indifférence à la programmation ? Au-delà de ces

raisons, un fait demeure : la fermeture brutale de la station de télévision de Radio-Canada à Rimouski aura signifié le retrait tout aussi brutal d'un support médiatique essentiel pour le théâtre. Particulièrement pour le théâtre expérimental ou plus marginal. Ainsi, les Productions Recto-Verso, qui étaient jusqu'à cette année un des quatre théâtres professionnels dans l'Est, ont déménagé leurs pénates à Québec, après sept années d'activités matanaises. Si ce départ déplorable apparaît à certains comme le signe d'une évolution normale — Recto-Verso, théâtre résolument expérimental, accroîtra à Québec sa clientèle, connaîtra une plus grande reconnaissance, et gagnera des possibilités d'échanges avec d'autres groupes qui nourrissent comme lui de fortes accointances avec le multidisciplinaire — , il demeure que dans la conjoncture actuelle ce départ prend aussi force de symbole : celui de l'exode forcé pour assurer sa survie. Mal dont souffre l'Est jusqu'à l'âme.

Il reste donc dans le Bas-du-fleuve et la Gaspésie trois troupes de théâtre dites professionnelles : les Gens d'En Bas au Bic, le théâtre À Tour de Rôle à



Reynald Robinson et Monique Spaziani, dans *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles,* une production des Gens d'en Bas. (Photo: Jacques Bérubé.)

Carleton et le théâtre Pince-Farine à Percé. Ces troupes produisent, l'été, des spectacles de création ou de répertoire qui ont fort peu à voir avec le menu habituel des théâtres d'été. D'où le paradoxe : l'Est fait du théâtre l'été et l'hiver reçoit les gros canons des théâtres d'été de la région métropolitaine. Si donc, dans les grands centres, la saison théâtrale est celle d'hiver, ici, la saison théâtrale c'est l'été. Ce sont les visiteurs et les touristes qui permettent aux troupes locales de rentabiliser leurs productions. Ce que la faible densité démographique de l'Est ne leur permet pas l'hiver. Voici quelques exemples de notre théâtre d'été. Les Gens d'En Bas ont présenté en 1990 *La déposition* d'Hélène Pedneault ; le Pince-Farine a monté ces deux dernières années deux textes de David Lonergan, un auteur de la région : *Les contrebandiers* en 1990 et *Les carcasses d'été* en 1991. La troupe poursuit ainsi le mandat qu'elle s'est donné de faire du théâtre pour et par les gens de la région, et cherche souvent son inspiration dans les pages de la petite histoire du Bas Saint-Laurent et de la Gaspésie.

Quand, dans l'Est, le répertoire est à l'honneur, on parle de Dario Fo (*Couple ouvert à deux battants* par le Théâtre de la Côte-Sud à Sainte-Luce, été 1990), de Courteline (*Rue de la folie* présenté à Trois-Pistoles, été 1990) ou encore de Marie Laberge (*C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles,* présenté par les Gens d'En Bas au Bic, été 1991).

Le grand coup de notre été 1991 sera la création, en première mondiale, d'un texte de Victor-Lévy Beaulieu, *La maison cassée*. La mise en scène est de Jean Salvy et la distribution comprend Aubert Pallascio et Pauline Julien. Mais, qu'on se rassure, tout rentrera dans l'ordre cet hiver, à moins que, jeunes de cœur, nous nous en remettions de plus en plus aux spectacles pour enfants, ce qui risque très sérieusement d'arriver !

E S T R I E

GILLES DESCHATELETS

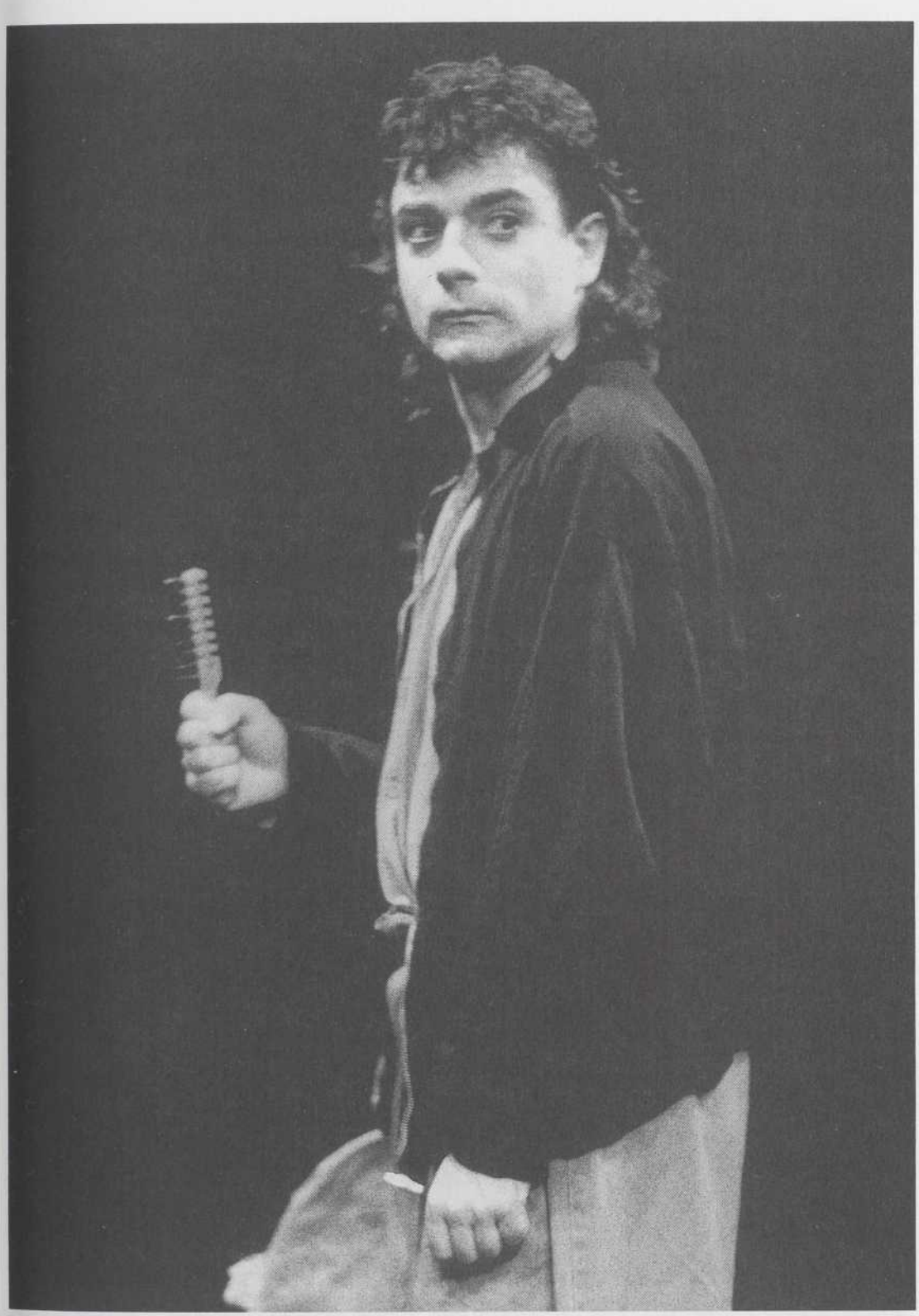
Portraits de troupes

Quatre troupes professionnelles du théâtre sont actives dans la région de Sherbrooke depuis plusieurs années déjà : le Théâtre du Sang Neuf, L'Aire de Jeu, le Théâtre du Double Signe et le Théâtre Entre Chien et Loup.

LE SANG NEUF : THÉÂTRE-FORUM

Depuis une bonne douzaine d'années et avec une grande régularité des groupes commandent au Théâtre du Sang Neuf des interventions selon la technique du théâtre-forum. Pour la troupe cet intérêt témoigne de son enracinement dans son milieu et de son souci de mettre le théâtre au service de la population. Le Sang Neuf utilise deux formules d'animation : la première, à partir d'une réflexion collective animée, fait appel à des comédiens professionnels. La seconde implique, au niveau du jeu, des gens du milieu concerné directement par la commande et qui veulent oser une nouvelle expérience. Cette formule donne aux comédiens amateurs, qui agissent au nom de leur personnage, la permission de dire et de faire des choses qu'ils n'oseraient dire ou faire en leur propre nom. Cette approche permet de lever bon nombre de tabous et a une incidence sociale très importante, car les thèmes touchés sont très proches des préoccupations des groupes.

La spécialiste en théâtre-forum Angèle Séguin et le comédien, auteur et metteur en scène Yves Masson agisssent comme animateurs ; les comédiens professionnels Daniel Bolduc, Jacques Routhier, Andrée Soucy et Danielle Dupuy participent aux interventions. Cette année *Juste avant le tournant* a été présenté dans le cadre du congrès provincial de l'Association québécoise des conseillers et conseillères au Service de l'éducation chrétienne et *Yé pas*



Patrick Quintal dans *100% humain,* une production du Théâtre du Double Signe de Sherbrooke. (Photo: Théâtre du Double Signe.)

sortable a été proposé aux membres de l'Autre-Rive, une association alternative en santé mentale.

L'AIRE DE JEU : « LE PETIT PRINCE »

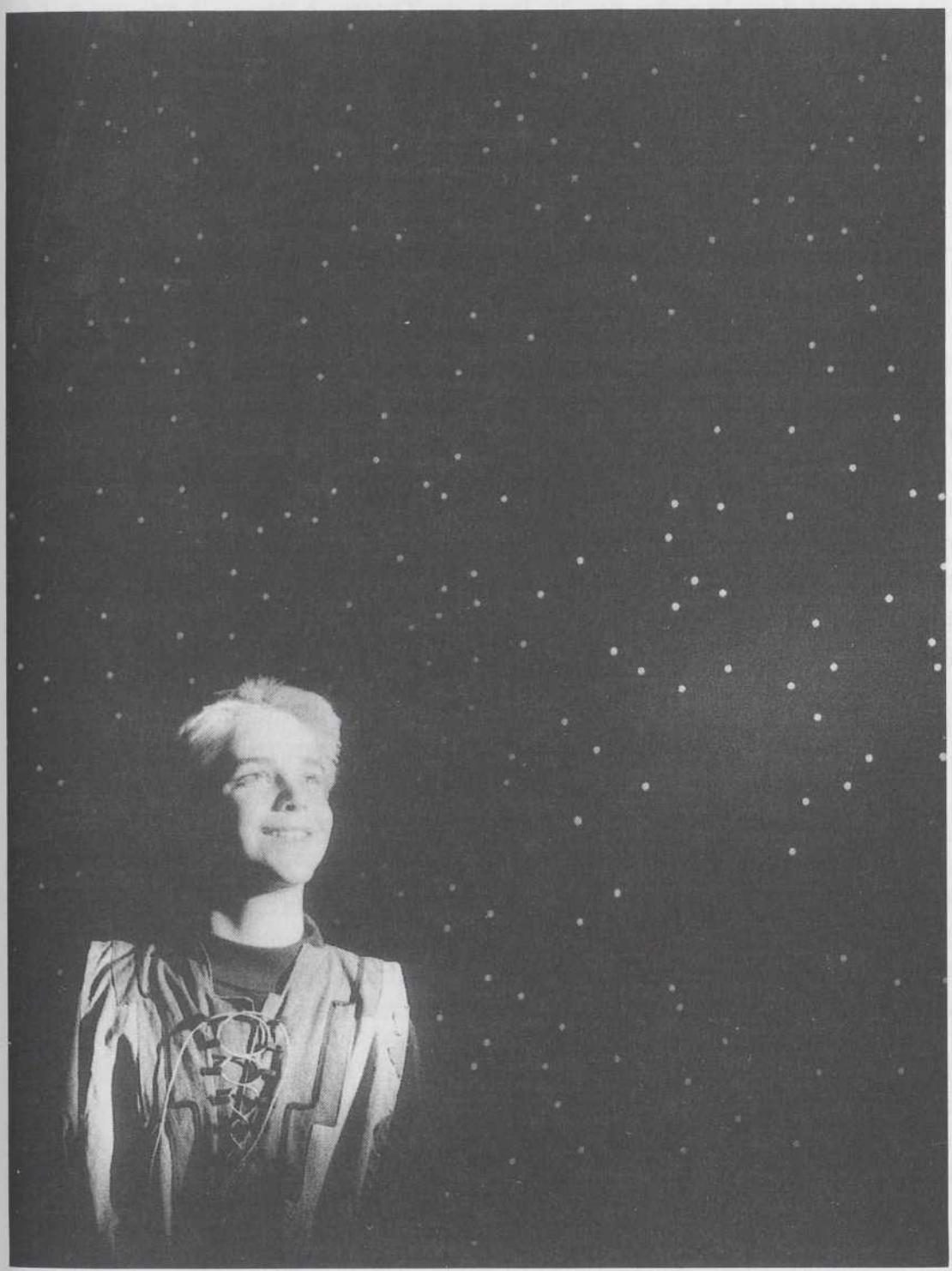
L'Aire de Jeu a proposé l'adaptation théâtrale du *Petit prince* de Saint-Exupéry. Quatrième production du groupe (premier spectacle : *Little Boy* en 1987), *Le petit prince* vise une clientèle que la troupe n'a pas encore touché : le jeune public. Jacques Jalbert assurait la mise en scène de l'adaptation de Jacques Andouin, adaptation qu'il a réactualisée avec la collaboration de Gertrude Savoie. Quatre comédiens bien connus dans la région interprètent neuf rôles : Jacques Routhier, Julie Normand, Lysanne Gallant et René Lefebvre. Le comédien chevronné Gilles Pelletier participe au spectacle, grâce à la magie de la vidéo, dans le rôle d'Antoine de Saint-Exupéry. Douze enfants complètent la distribution. La critique a parlé de « ... cadeau incomparable, magique même, [...] des costumes et accessoires fastueux, des décors sobres mais magnifiquement ingénieux... » et des enfants « ... qui offrent une remarquable unité de jeu[1] ».

DOUBLE SIGNE : « 100% HUMAIN »

Le musicien Jacques Jobin et l'auteur, comédien et metteur en scène Patrick Quintal ont déjà collaboré à des spectacles du Théâtre du Double Signe avec *Siskalao* en 1986 et *Kraken* en 1988. Cette année ils ont conçu un spectacle qui, tout en explorant plus avant la notion d'acteur-narrateur, donne à la musique une place exceptionnelle en la faisant agir comme un personnage. *100% humain* nous fait découvrir neuf personnages qui vivent dans la solitude. Interprétés et mis en scène par Patrick Quintal, « ... drôles, tendres, sensibles et souvent tragiques, ces neuf personnages prennent à témoin le public pour lui raconter ce qui constitue le drame de leur vie. La réussite de ce spectacle tient en bonne part à la virtuosité de Quintal qui, avec talent, subtilité au niveau du jeu, sensibilité et mesure offre à chacun de ses personnages une couleur propre et une saveur unique[2]. »

---

1. Pierrette Roy, *La Tribune,* Sherbrooke, 29 décembre 1990, p. 2.
2. Pierrette Roy, *La Tribune,* Sherbrooke, 3 novembre 1990, p. 2.



Jean-Philippe Dalpé dans *Le petit prince,* une production de L'Aire de Jeu (Sherbrooke). (Photo: L'Aire de Jeu.)

Le spectacle du Double Signe a fait une courte tournée dans l'Estrie et a été présenté dans le cadre des 20 Jours du Théâtre à Risque à Montréal. La critique montréalaise l'a reçu avec chaleur. « Certains numéros sont moins réussis, pas tout à fait égal dans l'ensemble mais il y a de mémorables trouvailles et un Patrick Quintal très habile, très séducteur dans tous ses rôles, et un spectacle en santé qui passe comme un souffle inquiétant[3]. »

THÉÂTRE ENTRE CHIEN ET LOUP : POUR JEUNES PUBLICS

Le Théâtre Entre Chien et Loup a vu le jour en 1978 ; depuis 1987, la troupe sherbrookoise s'est orientée exclusivement vers la production et la diffusion de spectacles Jeunes publics. Depuis, quatre spectacles ont été créés. Cette année, quatre-vingt représentations des pièces *Au bout de mon crayon* et *Des livres et Zoé ou Chou bidou woua,* deux textes de Jasmine Dubé, ont tourné à travers le Québec et l'Ontario francophone. Actuellement, l'équipe du Théâtre Entre Chien et Loup prépare sa cinquième production jeunes publics, *Olmö,* écrit et mis en scène par Isabelle Cauchy. Cette vingtième production de la troupe depuis sa fondation s'ajoutera aux deux productions précédentes dans l'éventail des spectacles que propose la troupe au réseau scolaire. Depuis quatre ans, Entre Chien et Loup joue au théâtre du Parc Jacques-Cartier durant la période des Fêtes, espérant créer ainsi un réflexe culturel, une sortie réservée pour la famille en cette période de l'année.

Du côté des institutions scolaires, le Service d'animation de l'Université de Sherbrooke et le Département des lettres et des communications ont collaboré à la production de l'adaptation par le tandem Brassard-Tremblay de *Lysistrata* d'Aristophane. L'Atelier-théâtre du Séminaire, animé par Jacinthe Tremblay, revient, lui, avec un projet audacieux : une adaptation théâtrale du film *Jésus de Montréal* de Denys Arcand. Quant au département de théâtre de l'Université Bishop's, George Rideout y montait *Romeo and Juliet.*

3. Jean Beaunoyer, *La Presse,* Montréal, samedi 8 décembre 1990, p. D 5.

SAGUENAY-LAC-SAINT-JEAN

RODRIGUE VILLENEUVE

Faiseurs de théâtre

On peut, pour parler du théâtre en région, faire un bilan statistique. C'est ce que font, j'imagine, la plupart des directions régionales du ministère des Affaires culturelles, quant elles ont à rendre des comptes. J'ai bien peur que cette vision quantitative soit aussi celle qu'elles adoptent lorsqu'elles distribuent leurs maigres subventions.

On y apprendrait qu'au Saguenay-Lac-Saint-Jean il y a un nombre relativement élevé de compagnies, qu'il se fait beaucoup de théâtre pour la jeunesse et qu'ils sont étonnamment nombreux ceux qui se définissent comme des artisans du théâtre (comédiens et comédiennes, scénographes, metteurs en scène, auteurs dramatiques). De ce regard comptable on pourrait facilement conclure que le théâtre, en cette région-là du moins, se porte bien et qu'il y a peut-être même pléthore, compte tenu de la taille du milieu. On serait renforcé dans ce sentiment si, en plus, on prenait en compte le fait, plutôt stupéfiant, que l'été dernier treize compagnies, saisonnières pour la très grande majorité, ont œuvré ici.

Mais on peut aussi emprunter un point de vue descriptif, c'est-à-dire y regarder de plus près. Le cas du théâtre d'été est vite réglé. On a déjà amplement démontré qu'il s'agit d'un phénomène particulier, ayant peu d'incidences sur l'activité théâtrale régulière. Il serait difficile par exemple d'y voir une occasion d'élargir un public de plus en plus réticent à se déplacer. On va au théâtre d'été une fois ou deux dans la saison, et c'est d'abord pour faire une sortie, chère puisque maintenant un repas précède souvent le spectacle (souffrance des comédiens contraints au théâtre de digestion caniculaire...). Le répertoire ici est en tout point conforme à ce qui est présenté partout ailleurs au Québec. À une ou deux exceptions près. C'est ainsi que cette véritable institution qu'est le Théâtre d'été de Mont-Jacob de Jonquière a monté à l'été

1990, sous la direction et avec Jean-Louis Roux, *L'éducation de Rita* de Willie Russell. Ce fut un échec. Juste à côté, une compagnie locale présentait au même moment, dans un café-théâtre, Le Côté Cour, une pièce qui pourrait être le prototype de la comédie de boulevard, *Herminie* de Claude Magnier: rebondissements incessants, quiproquos, portes qui claquent. Répertoire attendu, donc, mais incursion de « locaux » dans une chasse-gardée traditionnellement montréalaise. Succès mitigé, même si, en énergie, précision, rythme — les qualités qu'exige le genre —, le spectacle valait bien des produits extérieurs routiniers et calculés au plus près pour faire « un coup d'argent ». De ce côté tout le monde a plutôt fait patate. Signe d'un déclin du théâtre d'été? Appel à une exploitation plus rationnelle du marché? L'été 1991 le dira peut-être...

Mais le « vrai » théâtre est ailleurs. Je sais bien qu'il y a plusieurs maisons dans la maison du Père, que tout théâtre est théâtre, qu'il faut se garder des exclusives et se méfier des étiquettes. Quand même : qui restent sur place, en septembre, quand les saltimbanques métropolitains ont plié bagages, fait les comptes, quitter leur chalet et regagner les studios tant désirés? Qui va assurer tant bien que mal, sans argent, dans des conditions extrêmement précaires, ce qu'on a du mal à appeler une saison théâtrale et ce qu'on voudrait toujours appeler l'art du théâtre?

Il y a à Jonquière le Théâtre de la Rubrique, qui a plus de dix ans d'existence et qui, jusqu'à l'an dernier, bon an mal an, produisait un spectacle « adulte » et un spectacle « jeunesse », en plus de donner divers ateliers d'initiation au théâtre. Ces productions étaient présentées au café-théâtre Le Côté Cour et en tournée surtout régionale. Cette année, la Rubrique a renoncé au théâtre pour la jeunesse et n'a pas produit de nouveau spectacle. Elle a plutôt décidé d'offrir en tournée provinciale — jusqu'à Montréal — *La déposition* d'Hélène Pedneault qu'elle avait montée précédemment. Elle a aussi organisé une sorte de groupe de travail réunissant des comédiens et des comédiennes de la région qui, à deux reprises, ont présenté au public le résultat d'exercices auxquels ils avaient décidé de se soumettre (interprétation selon divers styles nationaux d'un même canevas, par exemple, ou encore textes « blancs »). Elle a aussi offert de nombreux ateliers, de type « loisirs », à une clientèle adulte.

Tout en reconnaissant l'utilité de ces manifestations, surtout pour ceux qui y participent, il faut déplorer que l'une des trop rares compagnies à produire professionnellement dans la région ne puisse pas proposer un nouveau spectacle chaque année. La Rubrique est restée malgré cela présente et constitue toujours un pôle important de l'activité théâtrale régionale, ne serait-ce qu'en raison de l'équipe qu'elle réunit, de l'engagement continu de ses membres et de son organisation. Pourquoi cette « panne »? La Rubrique en est-elle à se redéfinir

(elle a beaucoup évolué, esthétiquement parlant, depuis le très fort engagement social de ses débuts)? Ou est-ce structurel, comme on jargonnerait aujourd'hui, c'est-à-dire lié aux conditions dans lesquelles s'effectue le travail de ceux qui veulent faire du théâtre en région? Est-on là en face, encore une fois, de l'impossibilité d'installer quoi que ce soit d'un peu permanent, d'un peu moins précaire, d'un peu moins miraculeux; devant l'impossibilité d'espérer travailler à quelque chose qui pourrait — ne serait-ce qu'un peu, ne serait-ce que demain, peut-être — se *développer*?

Née deux ou trois ans après La Rubrique, la compagnie des Têtes Heureuses, installée à Chicoutimi et perçue, sinon définie, comme étant davantage sensible aux questions de formes et de langage, a monté à l'automne 1990 *Au retour des oies blanches* de Marcel Dubé. Un choix qui a pu surprendre, juste après Botho Strauss *(La trilogie du revoir)* et à un bout du spectre de la dramaturgie québécoise complètement opposé à celui jusqu'alors privilégié (Chaurette, par exemple, ou la création d'auteurs de la région).



Au retour des oies blanches, une production Les Têtes heureuses de Chicoutimi. (Photo: Monique Jalbert.)

Je voulais, comme metteur en scène — me permettra-t-on un moment de me placer dans cette situation un peu clownesque, et typiquement régionale, de celui qui porte deux chapeaux? —, je voulais aborder un genre où l'on retrouve, pour une part à l'état brut, et non sans naïveté et sans gaucherie, *l'excès* qui me semble toujours au cœur de l'émotion théâtrale. Au niveau le plus élevé, cela donne Eschyle, difficile à fréquenter; au niveau le plus bas, c'est le mélodrame, difficile à éviter. Tout le théâtre québécois me semble d'ailleurs osciller entre ces deux pôles, frôlant parfois l'un (Tremblay), tombant souvent dans l'autre (voir *Hosanna,* ou *Being at Home with Claude,* ou *Les feluettes).* Dubé de ce point de vue offre des avantages, dont les principaux sont la simplicité et l'éloignement.

En effet, pas de doute possible quant aux intentions du récit, aux motivations des personnages, à la portée symbolique des lieux, du moment ou des accessoires. La difficulté avec Dubé vient plutôt de ce trop-plein de clarté. La difficulté, certes, mais c'est de là que vient aussi le goût de le monter, et le risque (et le plaisir) de le jouer: d'être si vite, si fortement — et si longtemps ! — au centre de ce que certains appelleraient l'essentiel. L'autre avantage, c'est qu'autant du point de vue formel que du point de vue historique, ce théâtre nous est devenu étranger. Pas de respect paralysant, donc, face au texte; une confortable distance aussi face aux événements rapportés. Un metteur en scène n'a pas le choix de retravailler un texte comme celui du *Retour des oies blanches,* devenu pratiquement illisible aujourd'hui, et il n'a pas non plus, selon moi, le choix d'historiciser ce qu'il montre.

C'est ce que j'ai tenté de faire pour ce spectacle des Têtes Heureuses. Dans un vaste espace, occupant les trois quarts de la salle et étant pour ses deux tiers entouré de spectateurs, sur deux grands tapis et autour d'une imposante table de fin de repas de fête, les comédiens et les comédiennes, « vrais », essayaient chaque soir d'aller jusqu'au bout, là où devait les entraîner l'implacable mécanique tragique, réellement à l'œuvre dans cette pièce, quelle que soit, encore une fois, sa simplicité. Ils étaient donc à nouveau — peut-être d'une façon plus précise ici — confrontés à l'exigence de conjuger distance et identification. Certains soirs le face à face avec la mort était aussi beau et aussi indécent dans cette petite rue près du couvent des Ursulines de Québec et sur cette petite scène de Chicoutimi, que partout ailleurs, à Thèbes et à la Cartoucherie. Mais ce ne sont là que propos de metteur en scène !

Ce spectacle fut présenté une quinzaine de fois, au Petit théâtre de l'Université, et a reçu un très bon accueil. Les Têtes Heureuses qui avaient l'habitude, du temps où elles occupaient la Maison Carrée, de présenter deux spectacles par saison, n'en n'ont montré qu'un cette année. Il est maintenant impensable, compte tenu de l'incessante augmentation des coûts et de la

presque stagnation des revenus, qu'elles répètent l'exploit des saisons antérieures. Elles ont plutôt mis en chantier une lecture-spectacle de textes d'un jeune écrivain, dramaturge et romancier, Hervé Bouchard, qu'elles présenteront au début du mois de septembre. Elles ont aussi offert à une quinzaine de comédiens et de comédiennes de la région un stage sur le texte classique avec Carl Béchard.

Production, recherche, formation, on voit avec les exemples de la Rubrique et des Têtes Heureuses que certaines compagnies ont atteint un niveau de maturité qui est bien insuffisant, par ailleurs, à leur attirer un support adéquat. Ce ne sont pas cependant les plus vieilles troupes de la région. Le TPA d'Alma (Théâtre Populaire d'Alma) a fêté ses vingt-cinq ans cette année. Il se définit lui-même comme un théâtre-école. En relation avec le réseau scolaire et sur un mode qui l'identifie davantage aux loisirs, il produit quelques spectacles chaque année, résultat du travail des divers ateliers qu'il anime. Ces spectacles sont diffusés très largement. Il y en a eu au moins trois ce printemps, dont encore une fois *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay. Plusieurs personnages, que des rôles féminins, un monologue pour chaque comédienne, une structure dramatique éclatée, voilà semble-t-il le texte « idéal » pour de tels ateliers. On peut cependant se demander si ce sont là de bonnes raisons. Elles ne font qu'entretenir le mythe de la proximité de ce texte et conduisent à sa folklorisation (Serge Denoncourt, à Québec, n'a pas échappé lui non plus à ce danger). Et surtout elles n'ont rien à voir avec la nécessité de dire quelque chose qu'on devrait toujours éprouver lorsqu'on monte une pièce, quel que soit son niveau de production. Avec *Les belles-sœurs,* l'invitation à grossir, à caricaturer, est trop forte — c'est « payant » — pour qu'on y résiste. On court le risque de produire un spectacle qui, par delà son efficacité immédiate, n'aura pas vraiment de sens. Ce qui est toujours pénible.

À Roberval, une autre compagnie qui se définit elle-même comme théâtre de loisirs et qui, elle aussi fortement enracinée dans son milieu, existe depuis de nombreuses années, le Mic-Mac a monté *Souriez, Mademoiselle Robi* de Guylaine Tremblay et Simon Fortin. Nombreux comédiens, intégration de la musique, grand nombre de représentations, ces spectacles, comme d'autres, ceux du TPA par exemple, ont au Lac-Saint-Jean l'immense mérite de représenter toute l'activité théâtrale à laquelle a droit une vaste population. Il n'est pas interdit de se poser des questions à ce propos, de se demander si cela suffit. Mais on peut aussi voir dans ces diverses manifestations, qui n'ont rien de professionnel — mais où est-il possible ce fameux professionnalisme en région ? — une forme de résistance qui a en elle-même une valeur.

Il faudrait aussi mentionner dans ce bilan l'intense activité du secteur du théâtre pour la jeunesse. Je pense à des compagnies, elles aussi installées

depuis longtemps, comme les Amis de Chiffon ou le Frou-Frou, à Chicoutimi, ou encore, à Jonquière, et plus récemment, le Centre Populaire de la Marionnette. Chacune compte ses permanents, produit régulièrement de nouveaux spectacles, fait de l'animation et de la tournée, occupe même son propre lieu de diffusion (les Amis de Chiffon) ou organise des événements spéciaux (le Centre Populaire de la Marionnette et sa Semaine Mondiale de la Marionnette qui, présentée au début de l'été 1990, a connu un très grand succès). Tout cela avec, au plan artistique, des bonheurs divers. Le circuit est relativement fermé, la clientèle acquise. Les commandes thématiques apparaissent très contraignantes : l'enfant est essentiellement « formable », suivant le modèle le plus idéologiquement conforme et l'approche la plus « contenuiste ». Souvent même l'imagination semble de service. Beaucoup d'activités donc, mais peu de surprise de ce côté.

Reste *La fabuleuse* ! Ce « pageant », né en 1988 pour marquer le cent cinquantenaire de la région, a depuis été repris chaque année et s'est même déplacé en France l'an dernier, avec sa centaine et plus de participants. Nous sommes ici, non plus dans le théâtre, mais dans une épopée à la Tartarin, alimentée par ce moi régionaliste si facilement cocardier. On peut trouver cela sympatique, on peut trouver cela irritant, c'est selon. Un peu plus spectaculaire chaque année, parfaitement rodée techniquement, *La fabuleuse histoire d'un royaume,* comme le théâtre d'été, a peu à voir avec la pratique du théâtre. C'est davantage un phénomène sociologique, ou si on préfère un phénomène culturel au sens large, en passe de devenir un produit de l'industrie touristique régionale.

Il faut rappeler enfin qu'il existe un nouveau programme de baccalauréat interdisciplinaire en arts à l'Université du Québec à Chicoutimi, à l'intérieur duquel s'inscrit un cheminement en théâtre, étalé sur trois ans. Forcément différente de ce qui s'offre ailleurs, ne serait-ce que par son inscription à l'intérieur d'un cadre interdisciplinaire où se retrouvent la peinture, les arts environnementaux, le cinéma et la vidéo, le design de création et la théorie de l'art, cette formation est axée sur la création et l'autonomie de l'*artiste* qui œuvre en théâtre. C'est dans ce cadre qu'une vingtaine d'étudiants ont présenté en avril dernier *L'asile de la pureté* de Gauvreau, sous la direction de Martin Faucher.

Une autre façon de faire ces bilans, après la quantitative et la descriptive, ce serait d'adopter un point de vue qualitatif. On aura compris que ce ne peut être le mien, même s'il a été effleuré, ici et là (« Ah ! pour être dévot, je n'en suis pas moins homme »). C'est d'ailleurs un autre aspect de la pratique artistique régionale que cette difficulté à tenir un discours critique. Le milieu est si petit, toujours fragile, et j'aurais envie de dire si courageux (ou incons-

cient?), que l'exercice critique, pourtant indispensable, a de la difficulté à trouver place. Cercle vicieux :

faiseur de théâtre
poseur de pièges très tôt déjà
(Thomas Bernhard).

Sauf qu'ici, comme dans toutes les régions du Québec — et, bien sûr, Montréal n'est pas une région, ni même Québec — les pièges qu'on voudrait être pour les spectateurs, pour leur plaisir, se retournent trop souvent contre ceux qui les posent.

O B L I Q U E S

LIETTE FORTIN

Et si on prêtait aux pauvres…

Le New York's Broadway Theatre a vendu plus de billets pour la saison 1988-1989 que les Giants ou les Jets, équipes vedettes du football américain. Du jamais vu. Des 262 millions de dollars réalisés par la vente de ces billets, la moitié provient, entre autres, des spectacles *Cats, Les misérables* et *The Phantom of the Opera,* rapporte le journal américain *Variety*[1].

On peut comprendre ce phénomène chez nos voisins américains qui, depuis des lustres, vouent un culte à l'*entertainment* et au music-hall. Comment expliquer que ces mêmes mégaproductions suscitent à Montréal un tel engouement? À titre d'exemple, *Les misérables* ont tenu l'affiche pendant cinq mois, attirant au-delà de 300 000 spectateurs, anglophones et francophones, le spectacle ayant été présenté dans les deux langues. Il est vrai qu'il fut entouré d'une séduisante et gigantesque campagne publicitaire qui misait sur l'humour et la renommée mondiale de la production[2]. Toutefois, la venue prochaine de *The Phantom of the Opera* semble confirmer cette tendance.

On ne connaît pas encore le bilan financier des « Miz » montréalais, mais déjà en 1989, les revenus bruts provenant de l'ensemble des productions des *Misérables* s'élevaient à cent millions de dollars, soit l'équivalent, à quelques

---

1. Ces données ont été compilées par John Naisbitt et Patricia Aberdene, auteurs du livre *Megatrends 2000 : Ten New Directions for The 1990's,* U.S.A., Avon Books, 1990.

2. Le programme des *Misérables* indique que le spectacle, présenté pour la première fois à Paris, en français, il y a onze ans, a depuis visité plus de vingt capitales à travers le monde et a été traduit notamment en anglais, en japonais, en suédois, en hongrois et en hébreu.

millions près, de la fortune de Cameron Macintosh, producteur de chacun des spectacles mentionnés plus haut. Dans cette période de récession où toutes les compagnies de théâtre ont connu plus que leur part d'épreuves (désaffection des salles, nouvelle imposition de taxes, déficit accru, soutien toujours insuffisant de la part des secteurs privé et public), un tel exploit mérite qu'on s'y attarde un peu[3].

LA CONQUÊTE DES « MIZ », L'ENVERS DE LA MÉDAILLE

Critique et public se sont unis dans un même élan enthousiaste pour rendre hommage à l'interprétation, à la mise en scène et à l'immense travail effectué tant avant que pendant les représentations[4].

Tous ont été conquis, émus et, comme l'a remarqué Mario Roy dans sa critique du journal *La Presse* le 26 janvier 1991, certains en ont fait l'aveu avec regret, s'étant promis de ne pas rejoindre le chœur d'ovations et de dénoncer la banalisation de l'œuvre littéraire transformée en un produit de consommation de masse. Mais il semble que la magie des « Miz » ait opéré une fois de plus.

Avant l'arrivée des « Miz », le théâtre musical créé et présenté à Montréal a connu des succès moins éclatants : *Gala* s'est effondré sous le poids de sa lourde machinerie ; *Nelligan,* quoique mieux reçu, n'a jamais réussi à mériter le nom d'opéra dont il s'autogratifiait ; *Starmania* a surpassé sans aucun doute ces deux dernières productions, mais aucune d'entre elles n'a atteint la quasi-perfection des *Misérables*. Et ce n'est sûrement pas la récente reprise de *Pied de poule* qui redorera le blason du genre cette saison.

Créer *Les misérables* constituait un défi considérable. Il fallait démontrer qu'il était possible de rassembler ici les ressources nécessaires à sa réalisation, tant au plan scénographique qu'au plan de l'interprétation, et d'arriver à un résultat comparable à celui des réalisations précédentes. Ce défi a été relevé

---

3. Il faudrait remonter au XIX^e siècle, alors que le *Trust* new-yorkais contrôlait l'activité théâtrale à Montréal, pour retrouver un phénomène semblable. Mais à cette époque, le théâtre francophone professionnel n'était que l'ombre de lui-même.

4. Les médias ont beaucoup parlé du *« making of »* des *Misérables*. Spectacle en soi, le canal Music Plus a réalisé une émission spéciale, entièrement consacrée à ce sujet, à l'hiver 1990.

avec brio, malgré quelques imperfections, et plusieurs interprètes ont même été révélés grâce à cet événement. La fierté des Montréalais est légitime.

Cependant, ce succès engendre certains problèmes. Ainsi, il est possible que la popularité des *Misérables* ait un lien direct avec la désaffection qu'ont connue, entre autres, les salles du Théâtre du Nouveau Monde et de la Compagnie Jean-Duceppe, ces théâtres accueillant sensiblement la même clientèle. De plus, le prix d'un seul billet pour une représentation des « Miz » égalait la somme que paie généralement un spectateur pour assister à trois spectacles, soit environ 70,00 $. On peut donc avancer que cette année, alors que la crise économique n'a épargné aucun budget, le public a eu à faire face au choix suivant : voir *Les misérables* et s'abstenir des trois autres spectacles habituels ou vice versa. *Les misérables* l'auraient emporté. Cet impact risque d'avoir une plus grande portée à l'avenir. L'exemple des « Miz » pourrait influencer le choix des directions artistiques dans leur programmation et les inciter à produire des spectacles plus rentables dont la formule et la recette ont été maintes fois éprouvées.

L'aide financière de l'entreprise privée comme de l'État étant accordée de plus en plus selon des critères de rentabilité, n'y aurait-il de place désormais que pour le théâtre commercial ? Comment « revendiquer le droit à l'échec[5] », ce risque inhérent à toute tentative de création ?

Sans résoudre totalement le problème du sous-financement, la solution suivante vaudrait la peine d'être envisagée : puisqu'une bonne partie des profits tirés de ce type de spectacles, les *« musicals »*, s'envole vers les États-Unis, pourquoi ne pas exiger un plus grand pourcentage des recettes et l'investir dans une caisse commune qui deviendrait, en quelque sorte, un « fonds de solidarité des producteurs de théâtre » ? Pour assurer l'action optimale de cette caisse, il faudrait que toutes les compagnies de théâtre à but lucratif y versent un poucentage de leurs recettes. L'argent ainsi recueilli pourrait permettre tant la conception que la diffusion d'un spectacle et servirait à soutenir les producteurs en difficulté grâce à l'émission de prêts sans intérêts. Ce fonds permettrait d'éviter qu'un seul échec ne sonne le glas des compagnies qui doivent, de production en production, investir tout leur capital financier et humain, en risquant à chaque fois leur propre survie. Pour que le théâtre reste vivant… et québécois !

---

5. J'emprunte cette expression à Lorraine Pintal. Elle est tirée d'une entrevue accordée à Jean-Luc Denis : « Un jeune théâtre à bout de souffle ? », dans *Jeu,* n° 36, septembre 1985.

JEANNE PAINCHAUD

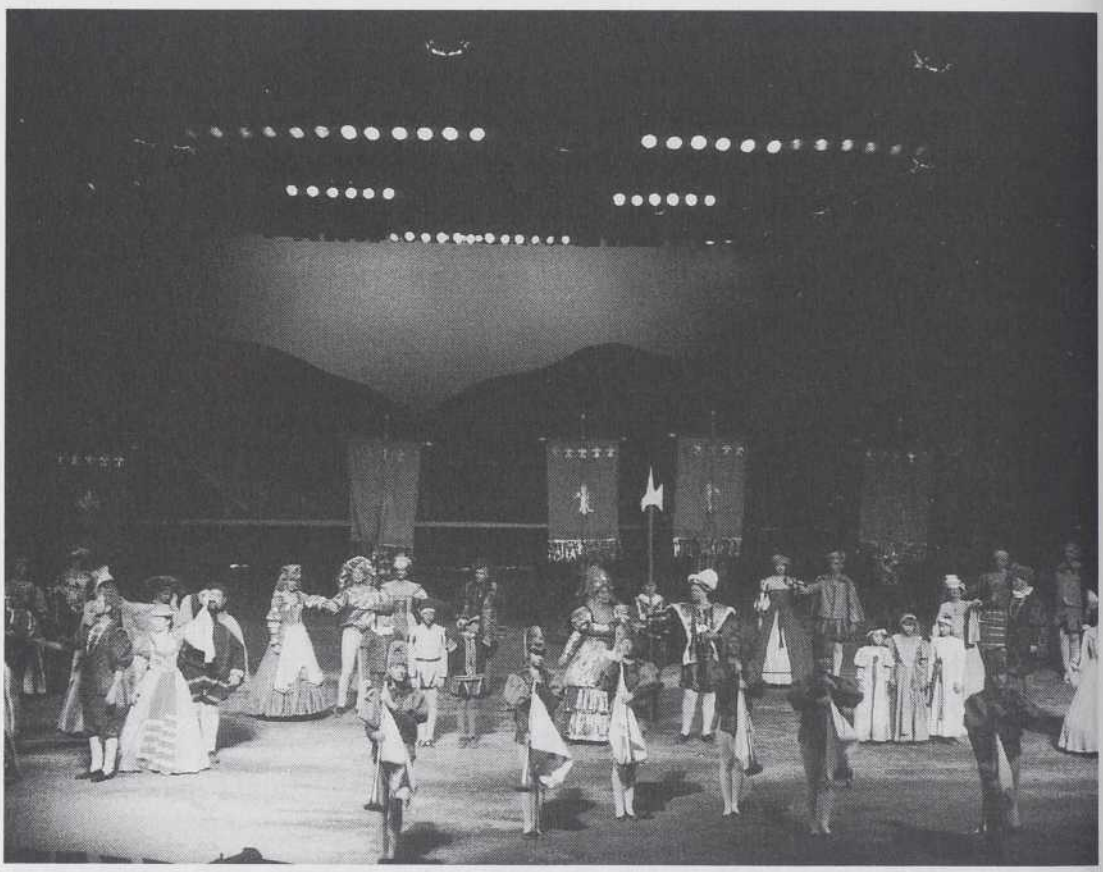
D'un *success story* : *La fabuleuse histoire d'un royaume*

« Un cochon, une vache, une cavalerie complète, des automobiles de toutes les époques, des effets spéciaux de premier ordre (feu, pluie, neige, laser), 612 000 watts d'éclairage, plus de 1 300 costumes, 200 comédiens sur scène, 130 000 spectateurs en 3 ans... » C'est une pluie de statistiques qui déferle du dépliant présentant *La fabuleuse histoire d'un royaume,* spectacle créé en 1988 dans le cadre du 150e anniversaire du Saguenay-Lac-Saint-Jean. Quatre étés plus tard, « La fabuleuse », comme on se plaît à l'appeler, a toujours ses quartiers au Palais municipal de Ville de La Baie (près de Chicoutimi) et glane autant de succès auprès du public que de prix de tourisme.

Auteur et directeur artistique de « La fabuleuse », Ghyslain Bouchard est bien connu au Saguenay depuis quelques années pour ses mises en scène d'opérettes au Carnaval-souvenir de Chicoutimi. Aujourd'hui, le spectacle l'occupe à temps plein tout au long de l'année.

Pour les gens de la région, « La fabuleuse » est une autre source de fierté bien saguenéenne. Pour plusieurs, le spectacle fait d'ailleurs l'objet d'un pèlerinage annuel, pour « jaser » de la prestation de leurs connaissances (les comédiens sont amateurs et se renouvellent presque en totalité chaque été) et pour y découvrir les nouveautés annuelles, qui des feux d'artifice, qui des lasers.

Quant aux auberges et gîtes de la région, il n'est pas rare qu'ils affichent complet les « soirs de Fabuleuse », ce qui représente au moins vingt soirs par été. Un spectacle amateur qui draine un tel flot de touristes vers une région et permet même à celle-ci de se tailler une place importante sur les itinéraires de vacances est assez exceptionnel, particulièrement à l'heure où le théâtre en région, hormis le théâtre d'été, s'essouffle désespérément.



La fabuleuse histoire d'un royaume, présentée chaque année depuis quatre ans, à La Baie. (Photo: Ville de La Baie.)

Si on se risque à définir le phénomène, *La fabuleuse histoire d'un royaume* serait le fruit d'un savant amalgame entre une fête champêtre, une comédie musicale, un spectacle de théâtre amateur, un mystère comme on en jouait à l'époque médiévale et une représentation de pantomime. Le résultat, pour le moins singulier, en est un où le théâtre n'occupe pas une très grande place.

La construction du spectacle se résume en une succession de tableaux bonifiés par plus ou moins d'« effets spéciaux » et une scénographie grandiose avec cours d'eau, montagne et forêt. Les tableaux vont des Amérindiens d'avant la colonisation, à la présentation du drapeau du Saguenay-Lac-Saint-Jean, en passant par la découverte du fjord par nul autre que Jacques Cartier, la colonisation de 1838, le grand feu qui a ravagé une bonne partie de la région, etc. Les liens entre chaque tableau sont assurés par le narrateur de l'épopée, l'« Esprit du fjord », auquel Michel Dumont prête sa voix. La surprise est de taille lorsqu'on s'aperçoit que toutes les voix des personnages, incluant le narrateur, sont préenregistrées. Ce serait un moindre mal si le

texte était plus riche, le «jeu de voix» des comédiens amateurs mieux mené et s'il était possible de savoir quel personnage, dont le jeu du reste est fort peu éloquent, est en train de parler sur scène...

Si les cent premières années du royaume sont rondement racontées, notamment grâce à la complicité de personnages attachants comme le pionnier Alexis Simard ou l'institutrice centenaire, il n'en va pas de même pour les années qui suivent, où l'épopée s'effiloche. On dérape vers une facilité qui laisse perplexe. En effet, au moment de raconter la Deuxième Guerre mondiale, pourquoi ne pas s'être attardé sur tout le mystère et la peur qui flottaient autour de ceux qui se cachaient dans les bois pour ne pas aller à la guerre au lieu de mimer un discours d'Hitler entre un char d'assaut en action et quelques bombes? Ou encore, pour évoquer les années 50, pourquoi ne pas avoir traité du difficile passage de la campagne à la ville plutôt que de montrer un Elvis faisant tomber autour de lui ces sempiternelles filles à queue de cheval et large jupe? Enfin, pour évoquer la ferveur nationaliste si typique du Saguenay-Lac-Saint-Jean, pourquoi ne pas l'avoir racontée à travers les mots et les événements de la région, plutôt que de se contenter de rejouer la fameuse allocution du Général de Gaulle au balcon de l'hôtel de ville de Montréal?

«Théâtre amateur doté de moyens hors du commun» selon le coordonnateur du spectacle, *La fabuleuse histoire d'un royaume* demeure inclassable. Voilà donc 200 bénévoles qui tiennent à bout de bras un *success story* pour le plus grand plaisir des gens du coin et des infrastructures touristiques. Dans un tel contexte, on peut facilement comprendre la raison pour laquelle «La fabuleuse» recherche avant tout les effets et la démesure au détriment du jeu et de l'unité, tant dramatique que thématique, du spectacle. Le théâtre régional qui bat de l'aile au Québec n'a donc pas à envier les succès d'une telle aventure... qui a si peu à voir avec le théâtre lui-même.

F E S T I V A L S

LES 20 JOURS DU THÉÂTRE À RISQUE

GILLES DESCHATELETS

Mission accomplie

Avec peu de moyens mais beaucoup de ténacité une petite équipe de téméraires a lancé en fin d'automne 1990 Les 20 Jours du Théâtre à Risque. Ce nouveau festival se veut un regroupement des avant-gardes théâtrales. Six spectacles, sept troupes, cinquante-quatre représentations, une lecture scénique, deux ateliers spécialisés et trois tables rondes ont eu lieu entre le 20 novembre et le 9 décembre. Pour Sylvie Lachance, directrice artistique de l'événement, la vraie légitimité du festival est de donner une idée des différents risques en théâtre. « Tous les spectacles avaient en commun de dénoncer par la bande l'épouvantable manque d'argent dont nous souffrons, et notre isolement. Nos conditions de travail nous installent dans une sorte de paranoïa défensive. Le festival veut tenter de remédier à cette situation. Nous nous posons la question : "Est-ce que le risque est en péril ?" »

COMMENT DÉFINIR LE THÉÂTRE À RISQUE ?

Pendant le festival lors de la table ronde sur le théâtre, le risque et les médias, Gilbert David, historien et professeur d'esthétique théâtrale, proposait une définition du théâtre à risque qui résumait plusieurs interventions : « C'est un théâtre qui met en crise les langages artistiques et risque de déboucher sur des propositions nouvelles ; il doit produire de la différence et non se contenter de produire du nouveau pour du nouveau. » Dans cet esprit, les troupes cultivent toutes une approche singulière, souvent même radicale de la scène (on pense à Recto-Verso et Arbo Cyber) et ont le réflexe multidisciplinaire. Elles recherchent les apports d'autres formes d'art et des langages artistiques les plus actuels, quand elles ne s'évertuent pas à les devancer. Le festival a ainsi



Jacinthe Dumaine dans *La vie d'Éva,* un opéra pataphysique des Productions Madame Edgar. (Photo: SaraToustra.)

flirté avec la danse (Voxtrot), la vidéo (Théâtre Zoopsie), la performance (Arbo Cyber).

UN FESTIVAL QUI S'EST FAIT VOIR

En les réunissant sous un seul chapeau administratif et publicitaire, les organisateurs ont réussi à braquer pendant Les 20 Jours l'éclairage médiatique sur ces troupes qui font le théâtre de recherche aujourd'hui. La couverture du festival par l'ensemble de la presse électronique et écrite a été excellente. Pour chaque troupe, prise individuellement, une telle couverture aurait été impossible; le fait qu'elles se soient regroupées en festival a amené les journalistes, tant anglophones que francophones, sur le terrain du théâtre à risque. Le souhait des organisateurs que la créativité déployée dans les œuvres contamine les formes de gestion et de marketing des troupes de « pointe » a été réalisé dans l'image projetée par la première édition du festival. D'abord par le choix de l'expression « théâtre à risque », expression riche d'une belle « épaisseur de signes » (définition du théâtre selon Barthes). Ensuite Les 20 Jours ont pu compter avec le support d'une affiche où le dessinateur Richard Parent illustrait admirablement l'idée d'une représentation, d'une atmosphère dérangeante sans être agressive. Un fauteuil au centre invite le spectateur au risque; plus loin, un petit personnage bizarre avec sa guillotine illustre à quel point ces créateurs se mettent la tête sur le billot.

En créant un temps fort le festival satisfait par ailleurs à une préoccupation bien concrète des troupes. Isolées, souvent accrochées à leur dernier sou, elles sont prises dans un cercle vicieux qui les contraint à couper dans la promotion. Les 20 Jours ont permis d'élargir la diffusion des spectacles à un coût minime pour chaque troupe. En décembre, le fait de les rassembler a poussé certaines troupes à présenter une production : trois événements sur sept n'auraient pu l'être autrement.

L'accueil du public a été mitigé et il a fallu attendre quelques jours et quelques critiques avant de voir les premières salles se remplir. Mais on a assisté à une certaine déstratification des publics ; chaque troupe a son public de fidèles; ici, ce public aussi a pris des risques en venant voir d'autres troupes.

UN CHANGEMENT D'IMAGE POUR LE THÉÂTRE « EXPÉRIMENTAL »

L'un des buts essentiels du festival est de faire en sorte qu'un plus large public voit ces spectacles que les termes « expérimental », de « recherche »,

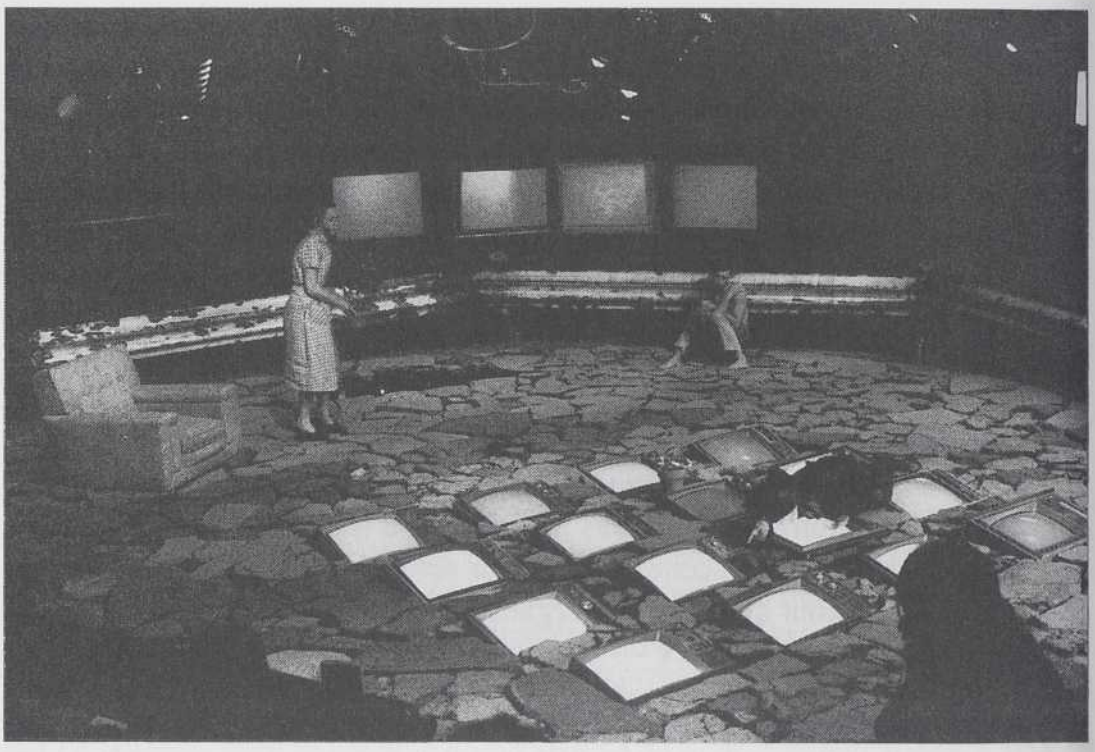
«parallèle», «underground», «alternatif», purs et sans concession réservent aux initiés. Parce qu'il remet constamment forme et fond en question, qu'il défie l'inconnu et que, partant, il se dérobe aux normes habituelles d'évaluation, le théâtre à risque est l'objet de suspicions de la part des spectateurs et des pouvoirs publics. Il existe un problème d'image qu'on doit démystifier, chose que le festival concourra à faire.

LES AXES DE LA RECHERCHE

Si les années 60 ont vu l'arrivée en force des auteurs, pendant les années 70 les acteurs se sont rebellés contre la tyrannie du texte et ont découvert les possibilités de l'improvisation. Dans les années 80 les concepteurs scénographiques et les metteurs en scène ont pris leur revanche. On semble assister en ce moment à un retour au texte. Les organisateurs ont conséquemment donné la priorité aux textes d'auteurs — des auteurs, notons-le, qui sont aussi des artisans à l'intérieur d'une compagnie —. Le texte à risque, appelons-le ainsi, se présente comme une des composantes du spectacle au même titre que la scéno, la musique ou le jeu par exemple. Dans sa forme, il ne se veut plus linéaire mais éclaté: il est construit sur le jeu des sonorités et des effets de langage (Richard Ducharme, *La vie d'Éva*); il essaie de se distancier par la conscience qu'ont les personnages de leur statut et de la présence du public (Pierre Gingras, *Considérations sur l'alcool et la ponctualité*); il joue sur deux niveaux de narration étant successivement parole de l'acteur puis du narrateur (Patrick Quintal, *100% humain*). Mylène Roy et Michoue Sylvain de Voxtrot proposent avec *Écho d'une miette* la forme d'écriture la plus nouvelle et la plus achevée. Cette écriture pleine d'humour cinglant enchaîne dans un rythme frénétique la satire, le suspense et l'absurdité; elle est, de plus, fort bien appuyée par un langage scénique qui leur est propre et qui utilise adroitement certains procédés de la danse, du clip, du mime, du rock.

LA CONTAMINATION PAR LE MULTIDISCIPLINAIRE

Le questionnement des conventions théâtrales par les emprunts aux autres langages artistiques ne se poursuit pas avec le même bonheur partout. Si Arbo Cyber réussit de façon déroutante à jumeler la vidéo, la performance et l'installation pour créer un véritable bombardement médiatique, le Théâtre Zoopsie exploite trop schématiquement le thème de la solitude en présence de la télévision et questionne trop lâchement sa relation avec la représentation



Parcours scénographique, une production de Recto-Verso de Matane. (Photo: France Deslauriers.)

théâtrale. Si le thème n'est pas neuf, il est exploité dans *L'amour perdu d'Atlas Vidéo* jusqu'à la démesure et démontre avec éclat le poids de la médiatisation sur le théâtre. À telle enseigne que le spectateur est hypnotisé par les très gros plans sur l'écran qui écrasent l'action sur scène. La démarche prend ici plus d'importance que le propos qui s'efface devant la mécanique de la narration, empêtrée dans les procédés et la quincaillerie audiovisuelle. De même, l'utilisation de micros par Habeas Corpus se fait avec une rigueur et une netteté insuffisantes pour que le spectateur sache s'il est spectateur du spectacle ou de la conférence que doivent donner les trois personnages.

Il est regrettable que le public du festival n'ait pu apprécier à sa juste valeur la recherche multidisciplinaire menée par la troupe Recto-Verso dans sa plus récente création, *Parcours scénographique.* On sait que la troupe de Matane n'a pu présenter son spectacle, en ouverture de festival, parce que la subvention qu'elle attendait n'est pas arrivée à temps, perdue qu'elle était dans les dédales administratifs. (Cette soirée d'ouverture illustrait on ne peut mieux la problématique du théâtre à risque.) La recherche multidisciplinaire de Recto-Verso porte sur les lieux comme moteur de création. On n'en connaît que le processus: à partir d'images tournées en super-8, 16mm et vidéo se

sont développées l'élaboration du concept scénographique et la création de l'enveloppe sonore. Gilles Arteau, appuyé par Jean-Pierre Ronfard, s'est ensuite inspiré de ce dispositif pour écrire les textes.

L'ENVIRONNEMENT SONORE

C'est peut-être la musique qui s'intègre le mieux à cette recherche d'une nouvelle façon de raconter. Les troupes semblent délaisser la froide bande sonore au profit de musiciens *live* qui deviennent acteurs dans la représentation. Patrick Quintal et son complice-musicien Jacques Jobin ont tenté, avec un mince succès, de faire agir la musique comme un personnage dans *100% humain.* Le mariage était nettement mieux réussi dans *La vie d'Éva* des Productions Madame Edgar où Serge Montreuil et Bo Olivier ont créé une musique 'pataphysique. Charmaine Leblanc ponctuait le rythme fou d'*Écho d'une miette* avec un environnement sonore inquiétant manipulant fléchettes, lassos, couteaux, lames de scie.

PERSPECTIVES D'AVENIR

Les organisateurs caressent l'ambition que Les 20 Jours deviennent un festival annuel qui se tiendrait en alternance à Montréal, les années paires, et dans une autre ville du Québec, les années impaires. Ainsi, la ville de Québec recevra le festival en 1991. Cette alternance permet au festival de ne pas se mettre en concurrence avec la Quinzaine ou le Festival de Théâtre des Amériques. Au niveau du contenu, Les 20 Jours s'en démarqueront toujours par la programmation qui entend demeurer à soixante-dix pour cent québécoise, tout en restant fidèle à la notion de risque. Les organisateurs pensent à un véritable festival où l'information circule entre les troupes et qui contribuerait à la formation d'un réseau de tournées au Québec.

En terminant, il faut souligner qu'il n'y a pas de programme régulier de subventions pour un festival « national » ; le programme actuel ne couvrant que les festivals « internationaux » et ce, aux deux ans. C'est donc avec un maigre 10 000 $ de budget d'opération (réparti sur cinq mois de travail), venant du ministère des Communications à Ottawa et du CACUM que Les 20 Jours ont fonctionné. Pour un budget total d'environ 60 000 $, on a grapillé dans les programmes Extra du MAC, le budget de comté du député fédéral, et trouvé des commanditaires privés. Pour illustrer le fait que la pratique théâtrale au Québec est subventionnée par les créateurs eux-mêmes à partir de leurs bas

salaires et de leurs sacrifices, soulignons que pour produire *La vie d'Éva* Les Productions Madame Edgar ont dû se rabattre sur des programmes visant à favoriser l'emploi pour les assistés sociaux. C'est dire le sort réservé aux créateurs hors normes. Pourtant, avec ce type de festival annuel, on court le beau risque d'une provocation positive qui peut bousculer et être riche pour la pratique théâtrale.

PROGRAMMATION
DES 20 JOURS DU THÉÂTRE À RISQUE
(Montréal, du 20 novembre au 9 décembre 1990)

L'amour perdu d'Atlas Vidéo, Théâtre Zoopsie (Montréal)
100% humain, Théâtre du Double Signe (Sherbrooke)
Considérations sur l'alcool et la ponctualité, Théâtre Habeas Corpus (Montréal)
Écho d'une miette, Voxtrot (Montréal)
La vie d'Éva, opéra pataphysique, Les Productions Madame Edgar (Montréal)
Parcours scénographique, Les Productions Recto-Verso (Matane)
Simul/Bacon, Arbo Cyber, théâtre (?) (Québec)

FESTIVAL QUÉBÉCOIS DE THÉÂTRE UNIVERSITAIRE

RICHARD GAUTHIER

Entre deux chaises

Après l'Université de Montréal en 1985, l'UQAM en 1987 et l'Université Bishop à Lennoxville en 1989, le Festival québécois de théâtre universitaire tenait ses quartiers du 2 au 7 avril 1991 à la Maison de la culture Frontenac, répondant en cela à l'un de ses objectifs : sortir de l'institution universitaire pour aller à la rencontre du grand public.

Sur le plan de la fréquentation des spectacles, hormis la famille immédiate et les amitiés de tous acabits, peu de personnes du grand public et peu de jeunes, universitaires ou non, ont assisté aux représentations des neuf universités qui avaient accepté l'invitation du Festival. Cette absence se révélait encore plus crûment lors des rencontres destinées aux échanges entre les spectateurs et les artisans des diverses productions qui n'attiraient guère d'autres personnes que celles impliquées dans les spectacles en cause.

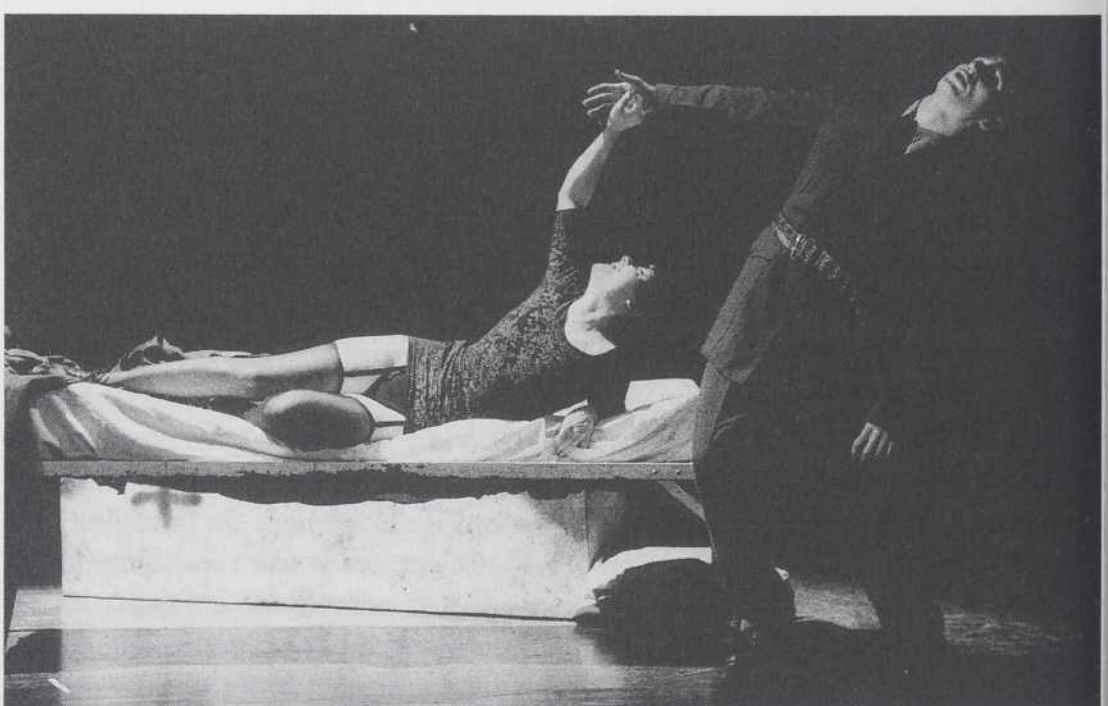
La formule de financement des troupes participant au Festival explique en partie la désaffection aux activités, chacune devant assumer les frais de séjour et de transport de ses ouailles et du matériel de scène. Le contexte économique actuel via les sommes allouées aux activités culturelles dans les diverses institutions ne permettait pas aux délégations de l'extérieur de la région métropolitaine d'arriver plus d'une ou deux journées avant leur représentation et de conserver leurs énergies dans le branle-bas de combat qui s'ensuit : les répétitions, l'adaptation au lieu scénique et le reste. Les remplacements de dernière minute, les retraits et les annulations, qui sont le lot des conditions de production dans certaines institutions, achèvent le tableau. Certaines universités, une fois leur représentation donnée, quittaient les lieux sans plus attendre. Tombe alors à l'eau le principal objectif du FQTU, celui de regrouper

les praticiens universitaires pour qu'ils apprennent à se connaître et à comparer les conditions de production et les objectifs des cours, qui varient d'une université à l'autre.

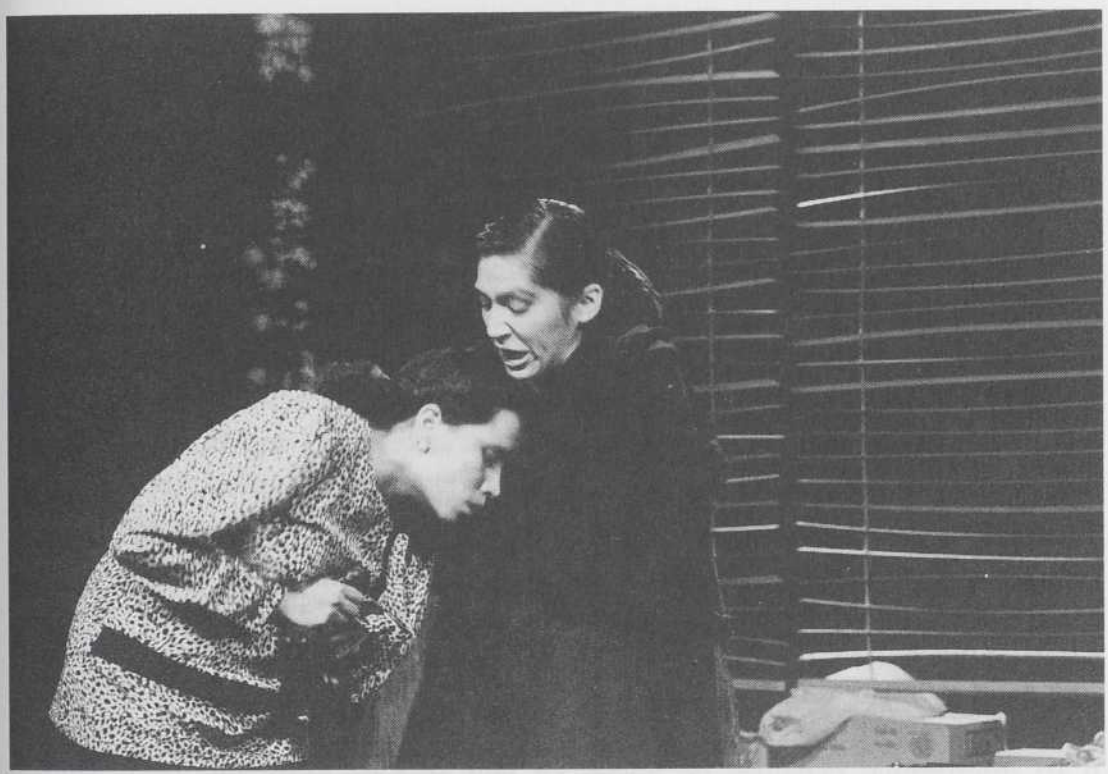
L'ÉQUILIBRE DE LA PROGRAMMATION

Le théâtre universitaire québécois emprunte deux voies principales : les spectacles produits à l'intérieur de programmes d'art dramatique qui conduisent à un baccalauréat, tels ceux de l'UQAM, de Concordia et d'Ottawa ; les spectacles issus d'activités parascolaires, soit à titre d'activité de détente, soit s'inscrivant dans une recherche formelle au diapason des pratiques expérimentales actuelles.

Mais ce qui fait la force de la formule du FQTU constitue également sa plus grande faiblesse puisque les spectacles présentés dans la sélection officielle du Festival sont choisis par les institutions elles-mêmes, chacune établissant ses propres normes. D'où les décalages dans le niveau d'achèvement des diverses productions présentées lors du Festival.



Don Juan revient de guerre, une production du Département d'Art dramatique de l'Université du Québec à Montréal présentée au Festival québécois de théâtre universitaire. (Photo: Denyse Gérin-Lajoie et Jorge Guerra.)



Andrea, une production de la Universitad de las Americas de Puebla (Mexique) présentée au Festival québécois de théâtre universitaire. (Photo: Jorge Guerra.)

Cette année, contrairement aux programmations antérieures, le FQTU présentait un contenu éclectique, qui transcendait les modes et les courants, les metteurs en scène et responsables du secteur théâtre dans les universités s'étant abreuvé à des sources diverses. Mais au-delà de la diversité apparente, une remarquable parenté thématique traversait l'ensemble des œuvres présentées. Des œuvres qui parlaient de frontières, tant physiques que psychologiques : les frontières qui séparent les amoureux *(Don Juan revient de guerre, Romeo and Juliet),* les fragiles frontières entre la folie et la raison *(L'asile de la pureté, One Flew Over a Cuckoo's Nest),* les frontières exacerbées par la guerre *(Lysistrata, Don Juan revient de guerre),* les frontières imaginaires mais non moins réelles de la psyché *(Lavalléville).*

Il a fallu attendre au dernier jour pour voir la production la mieux ficelée du festival, la sortie des boules à mites d'un texte de l'Autrichien Odon von Horvath, *Don Juan revient de guerre.* Le metteur en scène Jean-Claude Côté a proposé un Don Juan dynamique, inquiet, vivant sa vie somme si elle ne tenait qu'à un fil. Avec une bande sonore des plus efficaces, des éclairages

géométriques, des diapos, une projection de *Charlot soldat,* des enchaînements scéniques rapides (la pièce compte vingt-trois tableaux), Don Juan (George Krump) apparaissait tel un funambule insaisissable au milieu des trente-cinq personnages féminins qui lui tournaient autour comme des fantômes. Pour boucler la boucle, au langage gestuel se greffait un extrait du *Don Giovanni* de Mozart dans une scène de balcon au grand opéra. Délicieux.

Enfin, après Paris III en 1987 et Liège (Belgique) en 1989, le FQTU accueillait cette année l'Université de Las Américas de Puebla du Mexique et l'Université de Wroclaw de Pologne; celle-ci a dû malheureusement annuler sa visite à quelques jours du festival. Las Américas remettait la politesse au Théâtre de l'U. de M. qui avait présenté *Le vrai monde ?* de Michel Tremblay l'an dernier, à la V Muestra de teatro universitario de Puebla. Avec *Andrea* de Robles Caraza, mis en scène par Carlos Robles, les Mexicains ont offert une performance sans faille où, une fois de plus, les émotions ont eu raison des barrières linguistiques.

Né du besoin de clarifier la situation du théâtre universitaire, le FQTU est mûr pour jeter de nouveaux ponts. La situation est claire : hormis l'UQAM et Concordia, peu d'université possèdent les ressources de vrais départements d'art dramatique capables de porter en leur sein de nouvelles propositions théâtrales. Le prochain festival pourrait élargir sa vocation de carrefour du théâtre étudiant en conviant toutes les écoles de théâtre du Québec à y présenter une production «officielle», tout en accueillant des productions d'ailleurs. Le festival pourrait alors devenir un haut lieu de création et de recherche, capable de porter un regard neuf sur ce qui nous entoure. En s'engageant dans une telle voie, perdrait-il son étiquette universitaire qu'il y gagnerait en chocs d'idées... et en crédibilité, ce qui serait de nature à attirer plus de curieux de la chose théâtrale.

PROGRAMMATION DU 4e FESTIVAL QUÉBÉCOIS DE THÉÂTRE UNIVERSITAIRE (Montréal, du 2 au 7 avril 1991)

Ailleurs, une création dirigée par Gilles Labrosse (Université de Montréal)
Andrea, de Robles Caraza (Las Américas, Puebla)
Asile de la pureté (L'), de Claude Gauvreau (Chicoutimi)
Comment harponner le requin, de Victor Haïm (Laval)
Dame du Cap Tourmente (La), de Sylvi Belleau, d'après Zeami (UQAM-maîtrise)
Don Juan revient de guerre, de Odon von Horvath, (UQAM-bacc)
Lavalléville, de André Paiement (Ottawa)
Lysistrata, adaptation de Michel Tremblay et André Brassard d'après Aristophane (Sherbrooke)
One Flew Over a Cuckoo's Nest, de Ken Kesey (Concordia)
Romeo and Juliet, de William Shakespeare (Bishop's)
Nuit de théâtre «Off»

FESTIVAL DE THÉÂTRE DES AMÉRIQUES

JEANNE PAINCHAUD

Transculture et commodités

Présenté à Montréal en mai et juin derniers, le quatrième Festival de Théâtre des Amériques aura permis encore une fois de se pencher sur le théâtre en provenance du monde entier ou presque. Cela devient essentiel dans une ville qui n'accueille pas assez de spectacles étrangers. Cette année encore le nombre de spectateurs est venu confirmer l'importance et la nécessité d'un tel festival.

Si l'appellation « Théâtre des Amériques » renvoie sans doute à l'Amérique latine, le festival a fait encore une fois une bonne place aux pièces québécoises, canadiennes-anglaises, américaines et européennes. Cette année cependant, le choix des dix-huit spectacles n'était pas toujours heureux et il faut même s'interroger sur la pertinence et la valeur de plusieurs spectacles. De fait, la qualité des pièces s'échelonnait... sur tous les niveaux. Tout en haut siégait l'inoubliable *Classe morte* du Teatr Cricot[2] de Pologne.

LA CLASSE MORTE : AVANT-GARDE ET ARCHÉOLOGIE

Quinze ans après sa création et autant d'années de tournées, voilà que la fameuse « séance dramatique » de Tadeusz Kantor, une des pièces-phares de la dramaturgie du XX^e^ siècle, nous est devenue enfin accessible. Dans l'immense salle Denise-Pelletier, comédiens et spectateurs étaient cachés sur la scène du théâtre, derrière le rideau, comme si un incroyable secret allait être livré en coulisses. Il fut vite dévoilé : *La classe morte* est un pur ravissement !

Une dizaine de vieillards sur de longs bancs de bois retournent en classe, en enfance. Vieillards taquins, grossiers, voyeurs et sans mémoire, ils sont si peu vivants qu'on les remplace indifféremment par des mannequins au visage

d'enfant, un jeu de substitution récurrent comme cette valse qui revient à chaque fois plus lancinante, presque abrutissante. Dans la tourmente, il y a cette vieille femme aux cuisses offertes qui ne cesse d'accoucher dans un berceau qui n'arrête pas de bercer comme s'il n'y avait pas de place pour accueillir les plus jeunes, comme si les vieillards s'étaient tout appropriés, ne voulaient pas vieillir... puis mourir. Des vieillards à qui on aurait le goût de crier : quoi, vous n'avez rien compris ? Rien appris des camps, des guerres, des insanités du passé, de cette Europe ravagée, de cette Pologne dévastée dont les frontières ont été effacées plus d'une fois ?

Il y a une telle perfection dans la mécanique, les gestes, les regards, les ralentis, les répétitions sans fin, les paroles dites sans conviction, une telle émotion qui se dégage du jeu de ces vieux comédiens qu'on en vient vite à la conclusion que *La classe morte* a été le grand moment de théâtre du Festival.

Et puis, les premières impressions passées, on se dit que *La classe morte* a un peu vieilli : ce choix, notamment, de ne prononcer que des paroles qui ne veulent rien dire dans le contexte d'un pays où il est maintenant possible de tout critiquer n'a plus sa raison d'être. Ensuite, la pièce (âgée de quinze ans) était très connue, sur vidéo du moins, et c'est presque à une séance d'archéologie qu'on nous conviait, *La classe morte* étant, en quelque sorte, l'ancêtre du théâtre gestuel et actuel qu'on a pu voir durant le Festival. Les nombreuses



La classe morte du Teatr Cricot[2] de Tadeusz Kantor, présent sur cette photo, à l'extrême gauche, mais qui n'était pas de la représentation, au Festival de théâtre des Amériques. (Photo: Maurizio Buscarino.)

pièces à forte connotation sexuelle où le travestissement est roi, trouvaient aussi leur écho dans la « scéance dramatique » irrévérencieuse et libératrice de Kantor.

SPECTACLES ANGLOPHONES : DES DÉCOUVERTES

Du côté des Canadiens anglais, le Festival a été l'occasion de mieux entrer dans l'univers inquiétant et sexuellement troublant de deux dramaturges de l'heure chez l'autre solitude : Judith Thompson et son bouleversant *Crackwalker* et Brad Fraser avec *Unidentified Human Remains and the True Nature of Love*. Cette dernière pièce aura permis de constater qu'une adaptation québécoise du même texte est allée plus loin que ce qu'en a fait le Crow's Theatre de Toronto. En effet, la version traduite et montée cette année par André Brassard au Quat'Sous était beaucoup plus approfondie et mieux jouée que celle présentée au Festival, davantage attachée au côté sensationnaliste du texte. La mise en scène de Jim Millan, trop conformiste, avait tendance, paradoxalement, à récupérer l'esprit marginal du propos.

On peut se demander ce que le one-woman show *The Man I Love* (l'histoire d'une Allemande qui simule l'identité de son mari pour le remplacer à son travail), produit par le Tarragon Theatre, avait de plus à proposer au Festival que sa tonique production de *Crackwalker*. En effet, *The Man I Love* souffrait d'une mise en scène et d'une scénographie déficientes.

Chez les Américains, le spectacle chanté et mimé de *Juan Darién* a soulevé l'enthousiasme grâce à une mise en scène époustoufflante. Marionnettes de tous genres, masques, décors mouvants, ombres chinoises, chœurs et chants variés ont été mis à contribution pour proposer un spectacle unique, haut en couleur et pas du tout conventionnel. De Los Angeles, *The Hip-Hop Waltz of Eurydice* a donné une prestation très contemporaine dans sa facture mi-comique, mi-tragique où l'amour au temps du sida et des contraintes de tout ordre prenait toute la place. Crânes rasés, travestissements (décidément un thème très présent) et références diverses à la culture kitsch ont su conquérir un public enthousiaste.

Chez les Britanniques, si le brouillon *Black Works* ne valait pas le détour avec son fil conducteur trop simpliste (de la farine !), *A Girl Skipping,* par contre, avait de quoi étonner. Sur le thème du jeu enfantin (saut à la corde, marelle, comptine, etc.), le spectacle rivalisait d'audace pour finalement toucher au rituel en oscillant entre l'étourdissement et la folie.

De tous les spectacles anglophones, c'est davantage sur *A Girl Skipping* que flottait l'ombre de *La classe morte,* notamment à cause de son parti pris



El coronel no tiene quien le Escriba, une production de la compagnie Fundacion Rajatabla du Venezuela au Festival de théâtre des Amériques. (Photo: Miguel Gracia.)

pour le geste, pour ces mots débités avec frénésie et choisis pour leur musicalité plutôt que pour leur sens.

LES LATINOS : TOUT OU RIEN

Le Festival a déjà été plus généreux en spectacles venus d'Amérique latine. Il a fallu se contenter de cinq pièces de qualité très inégale. Le très psychanalytique *En los zaguanes angeles muertos* n'était pas à la hauteur, pas plus que *Rompe Candela* (deux spectacles incidemment, à la scénographie rudimentaire). Dans le cas de *Rompe Candela,* il faut tout de même saluer le fait que le spectacle était présenté en plein air et gratuitement dans les parcs de la ville, première incursion du Festival dans ce qui est maintenant devenu une coutume chez d'autres festivals d'été de Montréal.

Tiré d'une nouvelle de Garcia Marquez, *El coronel no tiene quien le escriba* retenait l'attention par sa simplicité et sa beauté. Quant à *Orlando,* d'après le roman de Virginia Woolf, le spectacle débordait de finesses (malgré sa démesure qui s'étendait sur plusieurs siècles), grâce notamment à une scénographie



Orlando, une coproduction BLLs Produçöes Artisticas Projeto SESC-Ensaios et Fundaçâo Banco do Brasil (Brésil) présentée au Festival de Théâtre des Amériques. (Photo: Livio Campos.)

précise mais réduite à l'essentiel. Même si on a un peu salé la vie d'*Orlando,* le personnage (un jeune homme qui se transforme en une jeune femme au cours de l'Histoire) vivait de belle façon sous des accents enjoués et très... brésiliens.

Enfin, *Rebis* est difficile à classer: on a assisté à une cérémonie où un androgyne (nu, peau peinte, seul en scène) grogne, marque son territoire, exploite les possibilités de son corps, féconde et enfante... en n'utilisant que de la terre, de la farine et une jarre primitive. C'était concis et poignant, mais le spectacle relevait sans doute davantage de la danse que du théâtre.

La langue (l'espagnol ou le portugais) dans laquelle étaient montés les spectacles n'ont pas vraiment nui à leur compréhension. Soit les programmes étaient très explicites (*En los zaguanes, El coronel, Orlando* et même *Juan Darién,* cette pièce américaine chantée en espagnol), soit la pièce misait sur plusieurs langues *(Orlando).* Ou encore, la parole y était absente *(Rompe Candela, Rubis)* au profit encore une fois du geste, du corps et d'un langage abstrait... dont *La classe morte* a le secret.

DU QUÉBEC: DES CRÉATIONS INACHEVÉES

Cinq pièces québécoises ont été retenues par Marie-Hélène Falcon, directrice artistique du Festival. Si deux excellentes pièces étaient des reprises, *HA ha!...* et *Hosanna,* il faut s'interroger sur le fait que leurs mises en scène à toutes deux étaient signées par la même personne, Lorraine Pintal. Il ne s'agit pas ici de remettre en question le talent de la metteure en scène ni de critiquer le choix de présenter au Festival du théâtre de répertoire québécois, mais il aurait mieux valu choisir des pièces de notre répertoire montées par des metteurs en scène différents, histoire de proposer des approches variées.

Le Festival offrait également des créations québécoises, toutes coproduites par le Festival de Théâtre des Amériques lui-même. Mais les unes comme les autres n'étaient pas rodées, au point de se demander si les créations ont vraiment leur place dans un tel festival, surtout lorsque — c'est inévitable — on les compare aux spectacles étrangers souvent créés il y a plusieurs années. Avec *Les Ubs* (un collage de textes de Jarry), le théâtre UBU aurait eu avantage à resserrer le texte et à peaufiner le rythme et le jeu de la plupart des comédiens, malgré des prestations étonnantes d'Alexis Martin et de Danielle Panneton.

Carbone 14, enfant chéri du festival, est venu encore une fois présenter le fruit de ses recherches: *Peau, chair et os.* Beaucoup d'éléments disparates composaient cet hymne à la détresse du corps et de l'amour: «japonaiseries»,

natures mortes très kitsch, danses à la La La La Human Steps, comédiens amateurs, extraits de film (*Les oiseaux* de Hitchcock), etc. Tout cela donnait un spectacle hétéroclite où l'esthétique tenait le haut du pavé au détriment de l'émotion qui n'arrivait pas à percer... du moins, dans cette première version. Des spectacles comme *Le dortoir* ou *Rivage à l'abandon,* pourtant conçus sur le même principe (un narrateur récite un texte pendant que les images et la musique créent le spectacle) étaient beaucoup plus saisissants.

Enfin, Marie Chouinard a offert *Les trous du ciel,* un étrange spectacle en devenir où les interprètes-danseurs sortaient tout droit des origines du monde, par leurs gestes, leurs balbutiements, leur androgynie. Un autre spectacle qui relevait plutôt de la danse que du théâtre.

ANDROGYNIE, LANGAGE DES ORIGINES... ET COMMODITÉS

Le spectacle de *La classe morte* a donc indéniablement hanté nombre de spectacles de cette 4e édition du FTA. Si le thème de l'ambiguïté sexuelle était très présent, celui du travestissement l'était encore plus et même celui de l'androgynie *(Orlando, Rebis, Les trous du ciel)*. Ce thème de l'androgynie est peut-être l'actualisation des travestissements sexuels de Kantor, même si le féminisme a sans doute ici sa part d'influence. Quant aux langages corporel et gestuel de *La classe morte,* Carbone 14, avec *Peau, chair et os,* en est sûrement le digne héritier, tout comme *A Girl Skipping, Rebis* et *Les trous du ciel,* dont la recherche était cependant beaucoup plus poussée et mieux sentie.

Mais, en dépit de toutes ces résonances, on ne peut s'empêcher de se demander si les spectacles où le langage corporel occupent une place centrale ne sont pas d'abord choisis parce qu'ils s'avèrent bien commodes à programmer dans un festival international, avant d'être significatifs des tendances du théâtre actuel. C'est peut-être le signe révélateur que les contraintes budgétaires, physiques et culturelles du Festival de Théâtre des Amériques sont trop lourdes pour penser à inviter des troupes au travail plus « textuel » qui sauraient relancer le théâtre qui se fait ici.

PROGRAMMATION DU 4e FESTIVAL DE THÉÂTRE DES AMÉRIQUES (Montréal, du 24 mai au 8 juin 1991)

A Girl Skipping, texte, mise en scène et musique de Graeme Miller (Angleterre)

Black Works, création collective mise en scène par Julian Maynard Smith, Station House Opera (Angleterre)

Classe morte (La), séance dramatique de Tadeusz Kantor, Teatr Cricot[2] (Pologne)

El coronel no tiene quien le escriba, d'après une nouvelle de Gabriel Garcia Marquez, adaptation et mise en scène de Carlos Giménez, Grupo de teatro Rajatabla (Venezuela)

En los zaguanes angeles muertos, conception et mise en scène de Alberto Félix Alberto, Teatro del Sur (Argentine)

HA ha!... , texte de Réjean Ducharme, mise en scène de Lorraine Pintal, Théâtre du Nouveau Monde (Montréal)

Hosanna, texte de Michel Tremblay, mise en scène de Lorraine Pintal, Théâtre de Quat'Sous (Montréal)

Juan Darién, d'après une nouvelle de l'Uruguayen Horacio Quiroga, adaptation de Julie Taymor et Elliot Goldenthal, mise en scène de J. Taylor et musique originale de E. Goldenthal, Music-Theatre Group (New York)

Orlando, d'après le roman de Virginia Woolf, mise en scène de Bia Lessa, BLLS Produçöes Artisticas et Projeto SESC-Ensaios (Brésil)

Peau, chair et os, d'après *Paysage sous surveillance* de Heiner Müller et *Alceste* d'Euripide, conception et mise en scène de Gilles Maheu, musique originale d'Alain Thibault, coproduction de Carbone 14 et du FTA (Montréal)

Rebis, conception et interprétation de Alvaro Restrepo, Athanor Danza (Colombie)

Rompe Candela, création collective de Palo Q'Sea (Colombie)

The Crackwalker, texte de Judith Thompson, mise en scène de Urjo Kareda et Andy McKim, Tarragon Theatre (Toronto)

The Hip-hop Waltz of Eurydice, texte et mise en scène de Reza Abdoh, Los Angeles Theatre Center (Los Angeles)

The Man I Love, texte et mise en scène de Manfred Karge dans une traduction de Lore Brunner, Tarragon Theatre (Toronto)

Trous du ciel (Les), conception et chorégraphie de Marie Chouinard, coproduction de la Compagnie Marie Chouinard et du FTA (Montréal)

Ubs (Les), textes d'Alfred Jarry, adaptation et mise en scène de Denis Marleau, coproduction du Théâtre UBU et du FTA (Montréal)

Unidentified Human Remains and the True Nature of Love, texte de Brad Fraser, mise en scène de Jim Millan, Crow's Theatre (Toronto)

FESTIVAL DE THÉÂTRE FRINGE DE MONTRÉAL

PHILIP WICKHAM

Le besoin de marginalité

Montréal possède bien sa propre lisière humaine, la rue Saint-Laurent scindant l'est et l'ouest en deux parties de moins en moins solitaires. Mais la métropole québécoise n'avait, jusqu'à cet été, jamais accueilli de Festival Fringe. Cette formule originale et « alternative » de manifestations théâtrales s'est déjà fortement implantée à Edmonton où elle a pris une telle envergure qu'à sa dixième édition, en 1990, pas moins de 300 000 spectateurs y accouraient. Dans ce cas, on ne peut plus parler d'un événement marginal. Pouvait-on s'attendre à une réussite aussi phénoménale pour un premier essai à Montréal ?

Les différences entre la capitale albertaine et Montréal sont innombrables. Si bien que réussir à surpasser des difficultés aussi imposantes que l'indifférence du public montréalais anglophone pour l'activité théâtrale autre qu'institutionnelle, et chercher à rivaliser avec les centaines d'autres festivités estivales relevaient sans doute de la pure témérité pour les deux coproducteurs du Festival Fringe de Montréal, Kristine Kieren et Nick Morra, deux intrépides cascadeurs qui n'ont pas encore atteint le cap des vingt-cinq ans.

On ne saurait trop insister, vu ses origines, sur la programmation majoritairement anglophone du premier Festival Fringe. Seulement cinq compagnies sur une cinquantaine présentaient des spectacles bilingues ou en français. Question de fortune puisque le critère de sélection dit ici « premier arrivé, premier servi ». Au-delà du menu linguistique, le Festival a d'abord pour objectif, très simple et fort louable, de rendre le théâtre plus accessible : d'une part, pour les comédiens(ne)s et les jeunes compagnies qui, en versant une couple de cents dollars à l'organisation, se voient offrir des locaux pour



The Mask Messengers, une production du Faustwork Mask Theatre (Connecticut) présentée au Festival Fringe de Montréal. (Photo: Gary Gunderson.)

jouer, une assistance technique, de la publicité et le soutien d'une bonne administration, qui comprend une centaine de bénévoles, faisant fi de la politique des subventions gouvernementales et de leurs attentes désespérantes ; d'autre part, pour le public qui peut assister à une multitude de pièces sans se vider les poches.

Ce qui mérite qu'on dise « chapeau ! », c'est avant tout l'abondance des spectacles et leur diversité. Le Festival Fringe mobilise une véritable cohue de participants provenant des quatre coins du monde — de San Francisco, de New York, du Minnesota, de l'Ouganda, de l'Angleterre — auxquels se sont joint une vingtaine de jeunes groupes montréalais encore méconnus. De plus, aucun genre théâtral ne prétend régner : théâtre à texte, danse, créations collectives, théâtre pour enfants, improvisation, masque, mime, extraits de Shakespeare dans la rue, jongleurs, clowns, bref un véritable méli mélo, un rien indiscipliné, où le connaisseur autant que le simple curieux pouvait trouver juste saveur à son palais. Et, pour s'assurer que personne ne soit tenté de sombrer dans l'ennui ou la mélancolie, une tente où la bière coulait à flot servait de lieu de rencontres : artistes et spectateurs, dans une atmosphère de foire, étaient à même de fraterniser, à quelques pas de la *Main.*



T.C.O.B. Plus, une production de Special Blend (Montréal) au Festival Fringe de Montréal. (Photo: Special Blend.)

Tout festival comporte sa part de compétition. Un spectacle, par consentement tacite, se voit attribuer bientôt une couronne de laurier. Mais, à mon sens, le premier Festival Fringe n'a pas été l'occasion d'aucune grande révélation, et il ne s'y est pas passé de révolution théâtrale, en grande partie à cause de l'inexpérience des participants, parmi lesquels il y a pourtant des professionnels, et des moyens modestes dont ceux-ci disposaient. Le défi propre à chacun d'eux aura été de produire un maximum d'effets avec un minimum de costumes et d'accessoires. On y voit le meilleur et le pire : certains spectacles, dans la bonne tradition des potaches, pêchent par excès d'amateurisme et d'inachèvement qui font rigoler plus qu'autre chose ; d'autres, au contraire, démontrent beaucoup d'intelligence et d'efficacité scénique, et réussissent à produire l'illusion théâtrale recherchée.

Quelques heureuses surprises : on pratique du théâtre fransaskois (de la Saskatchewan) à Saskatoon. Le Théâtre du Coyote présentait *La belle fille de l'aurore,* une traduction de la pièce de l'écrivain autochtone Daniel David Moses, mise en scène par Ian C. Nelson, avec grande poésie et imagination, dans un décor bien élaboré.



Shah Maat, une production de Hundredth Monkey Network (Toronto et Montréal) au Festival Fringe de Montréal. (Photo: Hundredth Monkey Network.)

La troupe La Comédia de la Ria, originaire d'Alma au Lac-Saint-Jean, pratique un théâtre d'intervention, dit théâtre sans avertissement, dans des occasions aussi peu théâtrales que des meetings agricoles ou des colloques d'affaires. Elle présentait, avec *Bar ouvert,* un collage des pièces montées depuis une dizaine d'années, où l'humour et l'absurde étaient réjouissants.

Par ailleurs, il existe un véritable enracinement du sentiment patriotique canadien qu'a illustré à merveille *Billy Bishop Goes to War,* présenté par les productions Geordie de Montréal, un des bijoux du festival cette année, à côté de *Pink Smoke in the Vatican,* la légende de la papesse Jeanne, que narrait avec beaucoup d'intensité la comédienne britannique Naomi Cooke du Foursight Theatre.

Tout compte fait, pour un spectateur pas trop exigeant, de nombreux petits trépignements de plaisir valent bien un coup de foudre. Heureuse constatation, la jeune génération de théâtre semble avide de création et ne craint pas de prendre des risques. Et, signe encore plus positif, elle pratique un théâtre sans grande prétention, sans plaidoiries, sans préjugés, pour le simple plaisir de jouer, au nez et à la barbe de l'institution.

Si le public a tout eu pour être comblé, en revanche ceux qui ont le plus souffert, ce sont les participants eux-mêmes. Un *vox populi* fait auprès d'une vingtaine d'entre eux a permis de relever les principaux hics. Le premier tient au fait que plusieurs spectacles ont été annulés faute de public. Les organisateurs, trop soucieux peut-être de préserver l'esprit du Fringe qui compte avant tout sur la publicité de bouche à oreille, se sont fait prendre de court. Impossible, dans une ville comme Montréal où les événements artistiques surabondent, de faire fi des médias. Or, soit qu'ils ne furent pas invités, soit qu'ils aient été peu convaincus de l'importance du Fringe, plusieurs grands journaux l'ont totalement ignoré. Une fois le festival bien enclenché, arrivait déjà la soirée de clôture.

Les participants se sont aussi unanimement plaints de l'inefficacité des installations, du bruit, des contretemps, des difficultés techniques. Dans le «Green Building» de la rue Saint-Laurent, pendant qu'on jouait une comédie musicale et nostalgique, à côté un jazz endiablé faisait tambouriner les tympans des spectateurs. Dans d'autres salles, qui étaient adjacentes, les spectacles se faisaient involontairement compétition et donnaient lieu à des enchevêtrements bizarres. Ailleurs, on ne voyait presque rien au-delà de la troisième rangée, sauf avec un bottin téléphonique sous les fesses. Sans parler du mètre carré, entre le lavabo et la toilette, que les comédiens devaient se partager pour se changer.

Mais, malgré tout, les pires affres n'ont empêché personne d'espérer le lancement d'une deuxième édition dès l'an prochain. Dans l'intervalle, les

participants devront ajuster leur préparation et apprendre à s'accomoder de l'esprit un peu brouillon du Fringe, et les organisateurs auront le temps de corriger leur tir.

PROGRAMMATION DU FESTIVAL DE THÉÂTRE FRINGE
(Montréal, du 15 au 23 juin 1991)

Adult Child/Dead Child, Real Canadian Mounted Productions (Alberta)
American Modern, Dufferin Productions (Ontario)
A Portrait of the Young Man as a Sexual Creat, The Cat Society (Californie)
A Quest For Man, Eliza Berry (Québec)
Bar ouvert, Comédia de La Ria (Québec)
Belle fille de l'aurore (La), Troupe du Jour Inc. (Saskatchewan)
Beyond the Night Café, Yorick Theatre (Colombie-Britannique)
Billy Bishop Goes to War, Geordie Productions Inc. (Québec)
Black Ice and Red Adidas, Doug Curtis (Alberta)
Blood Sports With Ball Boys, C.L.A.P. Productions (Québec)
Brady's Academy of Supplementary Knowledge, Brady Lea (Californie)
Burn This, The Malboro Players (Ontario)
Close to the Bone, Sensible Footwear Theatre Company (Angleterre)
Connect the Dots, Second Nature Theatre (Québec)
De bouche à oreille, Les Productions Le Pipeau Inc. (Québec)
Earthly Pleasures —A Portrait of Colette, Iron Bird Productions (Québec)
Fred Anderson —Prop Comic !, Fred Anderson (Californie)
How Isben Got His Start, Atelier 1774 (Québec)
If I Ever Go Away, Spend Your Rent Theatre (Québec/Ontario)
Lidice, Théâtre Fétard (Québec)
Marrakech, Tightrope Productions La Corde (Québec)
Minnesota Moon, Bird Bath, Théâtre Vigilante P.Q. Anglais (Québec)
Pagans, Acme Theatre Company (Québec)
Pink Smoke In The Vatican, The Mystery of PC, Foursight Theatre (Angleterre)
Plain Hearts, Great American History Theatre (Minnesota)
Princess Brat, Nuclear Finish (Québec)
Schumaker, The Next Theatre Co. (Illinois)
Seven Centuries of Guitar, Creaghan Publications (Alberta)
Shas Maat, Hundredth Monkey Network (Québec/Ontario)
She's the Queen, B-Trade Productions (Québec)
Smack Dab, Smack Dab Productions (Québec)
Socrates on Wheel, House of Chaos (Ontario)

T.C.O.B. Plus, Special Blend (Québec)
Tears Soon Doth Evaporate, Phantasmagoria Collective (Québec)
The Bag Lady, Metatheatre (Québec)
The Four Cases, Modern Times Stage Company (Ontario)
The Laundry, Accents Unique (Québec)
The Mask Messengers, Faustword Mask Theatre (Connecticut)
The Sea Hawk, Sak Theatre (Floride)
The Twilight Zone, The Way Off Broadway Group (Colombie-Britannique)
Transformations, Theatre Source (Québec)
Uganda Music Belt, Pearl of Africa Troupe (Uganda)
Vacancy —Le fossé, Le Théâtre du Coyote Theatre (Alberta)
Vengeance, Cameo Productions (Québec)
Viva Espana, Lina Moros et Arte de Espana (Québec)
We Wanna Be Bigger Than Jesus, The Juanabees (Colombie-Britannique)
Why Not ?, Tender Works (Québec)
Zelmo, Theatre St-Bruno Players (Québec)

S É D I M E N T S

M I S E E N S C È N E

LUIS ARAUJO

De la fragilité des signes

La mise en scène est un artisanat que j'aime comparer à la poterie, à cause de la patience et de la délicatesse qu'elle exige. Cela provoque le sourire narquois de ceux qui croient encore à l'expression pure de l'artiste pur. Mais heureusement ou malheureusement, une telle pureté n'existe pas. Nier la médiatisation du créateur (dans n'importe quel domaine, artistique ou non, l'opéra ou la cuisine thaïlandaise) équivaut à prétendre que l'instinct est la seule bonne raison, comme si l'instinct de l'être humain contemporain avait quelque chose à voir avec la nature rousseauiste.

MISE EN SCÈNE OU PRODUCTION SIGNIFIANTE

Parler de mise en scène est toujours une question épineuse. Il faudrait aujourd'hui parler plutôt d'écriture scénique ou, comme Gianfranco Bettetini, de « production signifiante ». Cela pour dire que les différentes sortes de langages qui se manifestent sur scène, bien que toujours de même nature (visuels ou auditifs) changent pour ainsi dire de « langue » d'une production signifiante à l'autre.

De la même façon que la linguistique oublie, dans son analyse de la langue, tous les aspects qui ne peuvent pas être mesurés, mais qui, pour les parlants, sont essentiels (une langue et même un accent commun ne seront jamais pour ceux qui les partagent une série de traits phonétiques ou lexicaux mais, bien au-delà, une complicité d'esprit), de même, la critique, la théorie, la sémiotique oublient souvent le souffle poétique, le souffle spirituel du

langage théâtral, tout simplement parce qu'il n'est pas quantifiable[1]. La théorie de l'art essaie en vain d'expliquer quelque chose dont la seule expression possible est, justement, l'art. Et l'art de nos jours est médiatisé. Corrompu ? Marchandé ? Sûrement, mais pas plus que divinisé, sublimé, exalté, débridé, refoulé, consommé et consumé. Éclaté. Comme nous-mêmes, comme la société qui le produit. La même qui fournit à ses enfants une éducation universitaire où les jeunes apprennent à échanger, tasser, combiner, associer, enfiler et disséquer les modèles standards du langage sémiotique universel : les signes.

Attention, là ! Parce que tout est signe et tout en est constitué ! Et l'art serait, tout simplement, une combinaison de signes dans une vie qui n'est qu'une autre combinaison de signes... Qui est-ce qui vous regarde encore dans les yeux avant d'avoir toisé votre manteau/coupe de cheveux/ton de voix ? Attention à vos signes : ils vous remplacent ! La réalité n'est plus. Les signes sont, disent, décident...

Si le siècle des Lumières évacua Dieu et instaura l'ère de l'être humain (l'anthropocentrisme), l'Occident contemporain est en train d'oublier ce dernier pour jouer aux casse-tête de signes. N'est-ce pas formidable ? Parce que cela permet de mesurer la quantité d'art contenu dans telle combinaison en raison de la « multiplicité de sens » supposément provoquée par la superposition des signes, ou bien tout le contraire, en raison du « dépouillement » et de la « sobriété » d'une suite de signes bien enlignés. Et nous voilà dans l'art des concepts. L'émotion, on en a assez : c'est détestablement romantique, merci. Donnez-nous des signes à décoder, voyons, on est des êtres intelligents ! Ce courant qui voudrait faire de l'art le domaine des intellectuels commence à prendre force au Québec de la main de metteurs en scène comme Denis Marleau ou Jean Asselin, dont le formalisme bien huilé ne transmet pas toujours la profondeur que les textes contiennent.

L'une des constatations possibles face à ce formalisme pourrait être l'attitude implacable que l'on trouve dans *Le sang de Michi.* Romantisme ? Aucune pitié, aucun sentiment sauf dans le souffle des spectateurs. Le signe antinaturaliste ? Voilà un bon morceau de viande hyperréaliste à digérer. Paul Lefebvre, qui est avant tout un lucide théoricien du théâtre, a intuitionné que

1. « Ce que nous appelons une "Œuvre d'art" est le résultat d'une action dont le but fini est de provoquer chez quelqu'un des développements infinis. D'où l'on peut déduire que l'artiste est un être double, car il compose les lois et les moyens du monde de l'action en vue d'un effet à produire l'univers de la résonance sensible. Quantité de tentatives ont été faites pour réduire les deux tendances à l'une d'entre elles : l'Esthétique n'a point d'autre objet. Mais le problème demeure entier. » Paul Valéry, *Pièces sur l'Art,* Gallimard, Paris, 1946, p. 205.

les signes ne sont rien en soi, qu'il ne suffit pas de tasser des signes sur scène, que l'articulation formelle finit en queue de poisson quand elle ne fait pas partie d'une articulation simultanée du sens et que celui-ci n'advient pas sur scène par l'exorcisme analogique des formes. Qu'y avait-il donc dans *Le sang de Michi* qui flanquait un coup de pied à la morale bien-pensante des spectateurs ? Les chiffons imbibés de rouge ? Les cris de Sylvie Provost ? Non. C'était l'angoisse, la lâcheté, l'impuissance, la cruauté du réel, dont ces cris et ces guenilles étaient les signes. Le personnage de Karl (Jean Lessard) qui abandonne le cadavre de sa blonde, qu'il a irresponsablement laissé mourir, et qui se sauve avec le téléviseur sous le bras, est peut-être une belle illustration de tout cela : la boîte productrice de signes vides est fondamentale pour la survie dans un monde où la mort n'est qu'un sale problème dont il faut vite se débarrasser et où la vie ne vaut guère plus que les belles images publicitaires : « L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir[2]. »

Il ne faut pas confondre tout cela avec une quelconque proposition de formules anti-aliénation à suivre pour la réalisation d'un art engagé. Le cheval de bataille du théâtre d'images est justement sorti des écuries du réalisme, socialiste ou non, pour aller paître dans les prés de l'art pour l'art. Il a galopé pendant des années pour montrer la beauté de sa performance, toute en liberté, pour s'ennuyer finalement de son propre reflet inutile. Depuis, il essaie de ramasser des morceaux de sens dans les débris des idéologies disloquées à coups de sabots. Face à cet état de chose, il en est qui se contentent d'un pantin pour se faire une idée de ce qu'est un être humain.

D'autres se révoltent et parlent toujours de l'âme humaine, des recoins de la psychologie des personnages… Malheureusement, ce qu'ils montrent sur scène est, trop souvent, une caricature de la douleur humaine, caricature dont le public rit confortablement, surtout face aux supposés climax tragiques où il reconnaît facilement les poupées du mélodrame.

Mais il existe aussi des créateurs capables de cerner l'être humain là où il se trouve encore dans la forêt des signes. Certains réussissent même à créer à partir d'une bribe d'idée ou d'un segment de comportement (*Écho d'une miette* de Voxtrot) un microcosme, un monde vivant où les poupées prennent vie, un univers, cohérent ou non, dont la chimie agit en vertu d'on ne sait quelle loi et qui connecte le spectateur à la grandeur et à la misère de vivre.

---

2. Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Éditions Champ Libre, 1971, p. 19.

Transcendance? Idéalisme? Magie noire? Métaphysique? Non, juste de l'Art: une combinaison de délicatesse, d'imagination, de minutie dans le détail, d'authenticité dans le rapport au monde — et aux spectateurs —, de jouissance dans la création, d'humilité dans les contraintes du labeur. La mise en scène est beaucoup plus une espèce de poterie où l'argile est humaine, qu'une cybernétique des signes. Même si le halo d'un projecteur ou les ressorts d'une machinerie scénographique peuvent parfois nous faire croire le contraire. Le jeu des éclairages, la texture des tissus, les volumes dans l'espace doivent être accordés à la présence humaine. Même si on veut signifier l'inhumanité, la mécanisation, l'animalité ou la monstruosité, l'unité de mesure restera toujours l'être humain. C'est par lui et pour lui que tout est fait: les couleurs, les tissus, l'espace, le son, toutes les techniques et tous les signes.

Voilà pourquoi l'esthétisme laisse froid si les personnages ne réussissent pas à l'habiter, à lui donner vie. Voilà pourquoi les personnages de *Glengarry Glenn Ross* dans la mise en scène de Fernand Rainville nous poussaient à réfléchir sur le monde, malgré l'environnement scénique simple dans lequel ils évoluaient.

La mise en scène contemporaine (et ce n'est pas un problème spécifique au Québec) a voulu parfois affirmer son pouvoir en réduisant le comédien au signe iconographique d'un personnage dans un système de signes. Telle couleur, telle figure humaine, telle composition de volumes dans l'espace, tel ton de la voix, telle ambiance musicale et voilà le tout nouveau théâtre de l'ère médiatique. Heureusement il y a encore des Lorraine Pintal pour se rendre compte que l'enjeu est précisément le contraire: apprivoiser la machine, humaniser la «bébelle». La technique avance si vite qu'il faut comprendre l'empressement de certains à faire étalage de nouveaux gadgets. Mais il n'y a pas de théâtre là où le comédien n'a pas le droit de développer sa créativité. De la même façon il n'y a pas de théâtre là où les concepteurs (scénographe, musicien, peintre, costumier, éclairagiste, etc.) ne peuvent en faire autant.

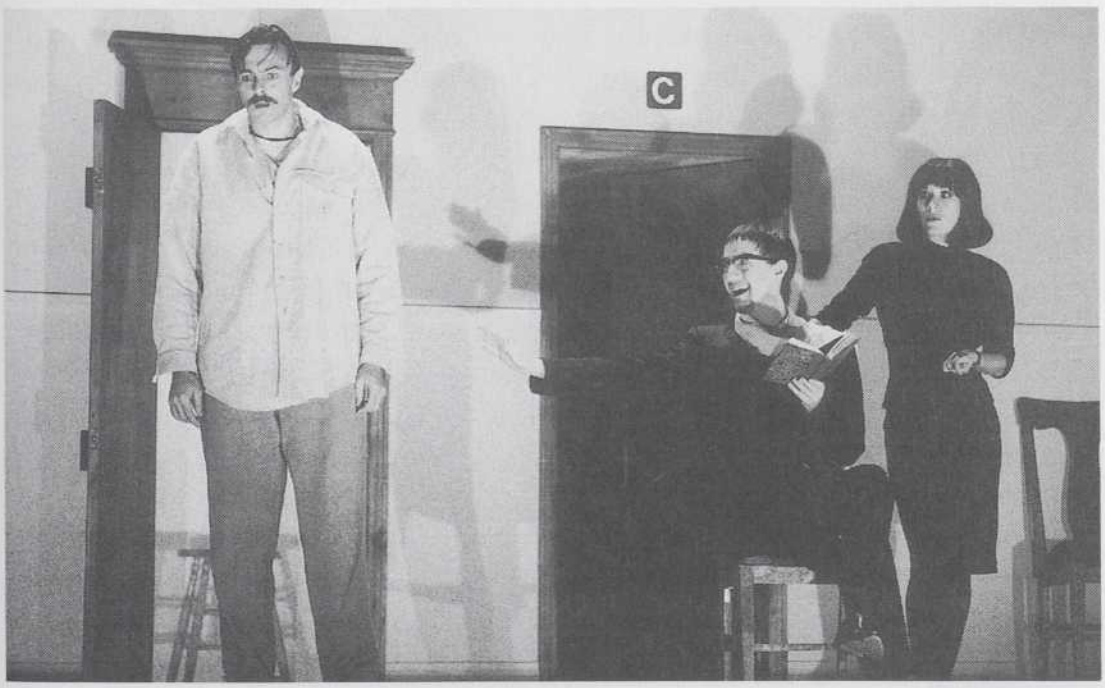
La représentation émancipée, dont parle Bernard Dort[3], s'approche de cette conception, mais elle aussi s'éloigne de la mesure humaine quand elle prétend qu'il serait possible pour le spectateur de décoder simultanément la superposition «d'œuvres en soi» constituée par une représentation où chaque créateur ferait à sa tête à partir d'un thème unique. Peut-on assimiler simultanément un concert, une exposition de peinture/sculpture, l'interprétation jouée d'un ou plusieurs textes, une composition de lumière/couleur/espace/

3. Dans *Dramaturgies. Langages dramatiques,* Paris, Librairie A.G. Nizet, 1986, p. 413-419.

rythme, une performance dansée et un défilé de costumes, conçus chacun comme une œuvre en soi ? Ce serait peut-être une drôle d'expérience mais je crois que ni le spectateur ni les créateurs n'en tireraient quelque chose qui vaille. Sauf peut-être un mal de tête et la sensation d'absurdité que, malheureusement, on commence à ressentir trop fréquemment devant certains spectacles. Dans le meilleur des cas cette surabondance d'informations s'avérerait étourdissante. L'étourdissement n'est-il pas le signe de notre époque ? De grâce, laissons cette tâche à la télévision — puisqu'une telle surenchère paraît inévitable — plutôt qu'au théâtre.

UN ART DE LA FUSION

La mise en scène, aujourd'hui, se retrouve de plus en plus face à l'évidence qu'elle doit stimuler, catalyser l'énergie d'une équipe de créateurs dont les domaines se touchent. Il ne suffit pas d'une formidable direction d'acteurs comme il ne suffit pas d'un décor magnifique. Si les comédiens sont obligés de produire un surcroît énergétique pour se faire remarquer dans une énorme



Robert Lalonde, René Richard Cyr et Sylvie Léonard dans *La charge de l'orignal épormyable,* une production du Théâtre du Nouveau Monde. (Photo: Les Paparazzi.)

machinerie (*La vie de Galilée* de Robert Lepage) ou pour imprimer de l'action dans un bloc monolithique aux formes tout à fait arythmiques (*Un simple soldat* de René Richard Cyr ou *Les Ubs* de Marleau) ou pour évoluer dans un manque d'espace supposément symbolique mais évidemment impraticable (*La charge de l'orignal épormyable* et *Les reines* de Brassard), le résultat ne sera jamais de toute beauté. Le plus grand problème de la mise en scène relève du fait qu'il ne suffit pas de rassembler les meilleurs artisans/concepteurs et comédiens pour qu'il en résulte un bon spectacle. Il faut que les forces créatrices fusionnent et qu'elles projettent vers le spectateur un seul jet compact, puissant, uni; et cela, même si l'on veut signifier la discorde, la contradiction, la froideur ou l'éclatement propres à notre époque.

Cette catalyse des énergies sur la scène, toute insaisissable et abstraite qu'elle puisse paraître, est la tâche spécifique du metteur en scène, sa seule raison d'être. Sélectionner les créateurs capables d'être sur la même longueur d'onde et leur fournir l'ambiance appropriée pour le faire ; stimuler l'interaction des différents domaines, exiger de chacun qu'il aille le plus loin possible pour permettre aux autres d'en faire autant : « Harmoniser les différentes parties du spectacle. Comment ? En se limitant à équilibrer tout ce que les autres créateurs de cette œuvre collective auront fait[4]. »

Il est évident que tous les créateurs d'un spectacle théâtral sont des producteurs de signes. Mais il est aussi évident qu'un amalgame de signes inharmonieux ne transmet pas une chose articulée. Voilà la différence entre les arts de l'image et le théâtre ; une demi-douzaine d'images suggestives ne deviennent pas une pièce de théâtre par le seul fait d'être montrées sur une scène. On peut habiller un beau texte des plus beaux signifiants visuels. Mais si le texte, dans toute sa signifiance, n'arrive pas au spectateur avec ses signes, la mise en scène n'aura pas atteint les objectifs de son mandat *(Cantate grise, Les reines)*. On a beau dépouiller un texte de toute ornementation pour l'énoncer purement sur scène, si les comédiens s'y trouvent aussi dépouillés de tout ce qui aurait pu stimuler leur imagination — et celle des spectateurs — le résultat ne sera pas meilleur *(Émilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone, Le voyage magnifique d'Emily Carr, L'arbre des Tropiques, Le pain dur)*.

4. Vsevolod Meyerhold, « Premières répétitions d'un théâtre stylisé », traduit par moi de l'édition espagnole, *Theoria Teatral,* Editorial Fundamentos, Madrid, 1975, p. 49.



Louisette Dussault dans *Le voyage magnifique d'Emily Carr,* une production du Théâtre d'Aujourd'hui. (Photo: Daniel Kieffer.)

La mise en scène est un très délicat modelage des couleurs de la parole, des couleurs du son, de l'émotion... et de leurs signes. Il y a de belles terres cuites dans la mise en scène du Québec, des recherches précieuses, mais les porcelaines fines sont plutôt rares.

La rigueur énergétique que transmettent les spectacles signés par Lorraine Pintal, Alice Ronfard et Martin Faucher, révèle une sensibilité qui me semble plus facile à trouver chez les interprètes (hommes et femmes) québécois que chez les metteurs en scène. Une telle sensibilité ne confond pas l'émotion avec le sentimentalisme ni l'art de communiquer avec les sciences qui étudient la communication. C'est une vision globale du spectacle où la jouissance de la création surpasse les écueils du système de production.

L'artiste de nos jours est toujours médiatisé. La mise en scène devient plus interdisciplinaire que jamais au point où toute création théâtrale digne de ce nom est une recherche. En négliger n'importe laquelle des composantes est une erreur trop fréquente. Malheureusement, les plus négligées sont souvent les moins nouvelles : celles qui constituent la spécificité même du théâtre.

« Il n'existe pas d'authentique metteur en scène qui place son art au-dessus de celui de l'acteur. L'art de la mise en scène, la composition des interprétations ou l'alternance de la lumière et de la musique, sont au service des comédiens remarquables[5] », disait Meyerhold. Mais négliger n'importe quel autre élément, supposément secondaire, peut aussi déséquilibrer le spectacle au point de le faire chavirer. C'est compliqué tout ça. C'est lent, c'est délicat, c'est fragile... c'est comme de la poterie. Avez-vous vu l'*Orlando* de Bia Lessa ?

5. Vsevolod Meyerhold, « Sur la mise en scène », je traduis de l'édition espagnole citée en note 4, p. 139.

S C É N O G R A P H I E

RENÉE NOISEUX-GURIK

V pour visuel : en avoir plein les yeux ou plein la tête ?

Le metteur en scène, de maître d'œuvre au service d'un texte qu'il était jusqu'aux années 60, est aujourd'hui passé maître du texte au point d'usurper parfois la place de l'auteur. En Europe, ne dit-on pas le *Hamlet* de Chéreau, la *Carmen* de Peter Brook, etc.[1]

Ce faisant, le metteur en scène a dédoublé son champ de responsabilité. Pour exercer son métier il doit maintenant connaître, comprendre et, si possible, maîtriser les domaines de l'écriture, de l'interprétation et de la scénographie. Son rôle s'apparente de plus en plus à celui du réalisateur au cinéma vivant sous la tutelle du producteur. On peut déjà voir les signes dans le milieu du théâtre d'un phénomène similaire : l'auteur gommé par le metteur en scène, lui-même bientôt gommé par le producteur. Ce déplacement du « cœur » de l'activité théâtrale, de l'intérieur (l'auteur) vers l'extérieur (producteur) entraîne un déplacement de priorité dans les interventions d'une production théâtrale. Ainsi, un nouveau groupe devient extrêmement important : les « intermédiaires » (publicistes, relationnistes, directeurs de production, etc.). Le focus d'une aventure théâtrale s'est résolument déplacé du texte au résultat financier. Parmi les créateurs, le seul qui, pour le moment, bénéficie de ce transfert est le metteur en scène. En général, les autres intervenants attendent *tout* de lui, car il est le seul qui peut apporter l'unité et le sens à l'œuvre. Ce rapport de force ou plutôt cette prise de pouvoir n'est pas toujours facile à vivre. En règle générale, le metteur en scène peut atténuer les frictions de personnalité entre lui et ses collaborateurs en créant des noyaux de travail basés sur des affinités

1. Exception faite de l'Angleterre où l'acteur est encore roi.

artistiques, et asseoir son autorité en trouvant ses collaborateurs dans les générations plus jeunes. Un autre groupe de créateurs semble vouloir prendre maintenant le devant de la scène. Ce sont les scénographes. On peut très bien comprendre ce phénomène puisqu'il devient impérieux d'« emballer » l'objet théâtral pour étonner, intéresser et vendre.

Face à ces artistes, le metteur en scène est confronté à un allégement du bagage culturel des nouvelles générations d'artisans visuels. Les nouveaux scénographes sont tout naturellement portés vers un vocabulaire actuel, en vogue, et les signes qu'ils emploient sont souvent dénués d'ancrage historico-culturel.

Depuis maintenant trente ans, nos différentes écoles de formation en production ont conduit à la pratique quelque cent cinquante artisans. On peut aussi constater que depuis quelques années, les groupes de travail se font et se défont de plus en plus rapidement et, à part les exceptions qui confirment la règle tels François Barbeau ou l'éclairagiste Michel Beaulieu, l'espérance de vie de la carrière d'un scénographe, d'un costumier ou d'un éclairagiste est grosso modo de dix ans. Les raisons générales en sont l'usure, le dépit, le découragement ou le simple rejet du milieu. Comme le dit si bien le dicton, il y a beaucoup d'appelés mais peu d'élus.

Les années 80 ont donc été marquées par l'émergence d'un rendu visuel de plus en plus impressionnant et de plus en plus achevé. Cette qualité technique incontestable des décors, des costumes et des éclairages de notre activité théâtrale était due en partie au fait que ces trois aspects de la scénographie, précédemment combinés, s'étaient morcelés. Cela a permis aux artisans de la scène d'opter, à leur sortie des écoles de formation, pour une de ces disciplines et d'en avoir rapidement un meilleur contrôle. Mais la conception visuelle qui avait précédemment à sa disposition les balises de la tradition de la « juste équivalence par rapport au texte » prônée par Louis Jouvet, est devenue beaucoup plus complexe. Aujourd'hui cette « juste équivalence » cède peu à peu la place à une prolifération des signes issue du naturalisme, de l'expressionnisme, du constructivisme, du surréalisme, de l'absurde et du théâtre brechtien. En outre, ce vocabulaire s'est nourri de la bande dessinée, du dessin animé, du vidéo-clip, du graphisme commercial et de la publicité, sans oublier le réalisme remis à l'honneur par la télévision et le cinéma. Il relève donc maintenant d'un mariage du réel et du fantasmé, tenant compte de l'influence du développement de l'abstraction pure des plasticiens. Cette progression exponentielle du vocabulaire visuel complique la tâche du metteur en scène qui doit par ses choix créer un système de narration, établir l'équation d'une œuvre à déchiffrer, concrétiser l'ensemble des pistes qui permettront aux spectateurs de comprendre, d'une part, l'œuvre dramatique et, d'autre part, la vision personnelle



Tu faisais comme un appel, scénographie de Danièle Lévesque. Avec Louise St-Pierre, Renée Claude, Christiane Raymond et Sophie Clément. (Photo: Pierre Desjardins.)

qu'il en a, ainsi que celles de ses collaborateurs. Les divers partis doivent y trouver leur compte sans que le public soit pour autant ignoré. Si les pistes ne sont pas claires et que le spectateur se confond en interrogations durant la représentation théâtrale, il décroche tout simplement.

Je me permets de citer quelques exemples de ces problèmes retrouvés dans les productions courantes de la saison dernière. Dans la veine aristotélicienne, j'ai choisi d'illustrer mon propos par la production *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès, mise en scène par Alice Ronfard. Le décor de Stéphane Roy et les éclairages de Michel Beaulieu étaient pertinents et intervenaient dans le sens de la dramaturgie, mais les costumes ne situaient pas suffisamment les personnages dans leurs identités profondes, leurs caractères. Sans être nécessairement explicatifs et tomber dans la caricature ou le réalisme, ils auraient dû livrer plus clairement les indices voulus pour que le public reconnaisse le métèque et le bourgeois qui se cherchaient et

s'affrontaient dans le brouillard de leur âme, de leur langage et du décor. Cela était essentiel à la bonne compréhension de la pièce.

Il en était de même du spectacle de Marthe Mercure, *Tu faisais comme un appel,* à la salle Fred-Barry. Ce docudrame, écrit à partir d'un montage de touchants témoignages de quatre femmes ayant fréquenté l'orphelinat dans leur jeunesse, était magistralement défendu du point de vue de l'interprétation. Au départ, l'idée de la scénographie, signée Danièle Lévesque, composée de deux aires de jeux séparées, l'une pour les actrices et l'autre pour quatre jeunes danseuses, était très pertinente. Techniquement cela pouvait cependant poser des problèmes : contrainte pour les actrices de rester immobiles et de jouer derrière un panneau de plexiglas, difficulté pour les danseuses d'être enfermées dans une cage de verre derrière les comédiennes. Mais les deux lieux, à la fois associés et dissociés, dégageaient une grande force et offraient une belle assise au jeu... si le partage des aires de jeu avait été respecté. Pourquoi les fillettes passaient-elles d'un lieu à l'autre sans raison apparente ? Et, chose plus incompréhensible encore, elles avaient l'air de pâles copies de Carole Laure (longs cheveux, tuniques moulantes, bottillons — les stéréotypes actuels de la nouvelle danse). Les deux expressions, jeu et danse, semblaient plaquées au lieu de se compléter.

Du côté de Brecht, je mentionnerais le spectacle de Paul Lefebvre, *Le sang de Michi* de Franz Xaver Kroetz, courte pièce à laquelle il s'est attaqué pour un premier spectacle. Il a choisi le chemin du risque, c'est tout à son honneur. Selon lui, ce constat de société se situe dans la lignée de Beckett. Mais si Beckett, pour créer un monde, construit à la fois la forme et le fond, Kroetz prend un instantané. Il pousse à l'extrême la tendance actuelle du théâtre qui s'appuie essentiellement sur l'individu, et en particulier sur la déviance.

Dans sa mise en scène, Lefebvre a vite oublié Beckett et a opté pour une vision brechtienne. Mais ses choix ainsi que ceux de son traducteur n'étaient pas clairs. Étions-nous en Allemagne ou au Québec ? Quel aspect voulait-on traiter en priorité ? le politique ? le psychanalytique ? le formel ? De ce choix aurait découlé naturellement la forme des enchaînements et le traitement du texte ainsi que tous les aspects de la scénographie. La mise en scène utilisait le réalisme et des procédés brechtiens mêlés aux conventions théâtrales habituelles de la pratique : le traitement du décor réaliste en gris clair uniforme, terne et propret, se voulait brechtien, les costumes étaient réalistes ainsi que l'éclairage, malgré les « booms » à vue. Aujourd'hui, les procédés brechtiens ayant été récupérés par le théâtre aristotélicien, un éclairage « à vue » ne constitue plus un élément distancié... pas plus qu'une indication scénique énoncée par l'acteur, etc. Quant au sang, élément majeur de cette courte fable, il sentait la convention à plein nez. L'accumulation des gestes de la vie

quotidienne relevait aussi de la convention : ouverture et fermeture du lit-canapé pour marquer le temps, entrées et sorties, habillages et déshabillages en catimini dans l'obscurité créaient des temps morts, soulignant ce qui existe déjà dans le texte, sans éclairer pour autant l'ensemble des sous-thèmes inhérents au drame : l'impuissance, l'incommunicabilité, la misère qui engendre la misère. Dans ce traitement mi-figue mi-raisin, le langage stéréotypé des personnages, composé de dictons et de phrases toutes faites semblait une mauvaise traduction, trop schématisée, au lieu d'un intéressant constat d'impuissance « à la Beckett ». Les difficultés de mettre en scène cette pièce étaient grandes. Le texte ne contient aucune indication scénique, sa durée de lecture tourne aux environs de vingt minutes (et pour faire un spectacle de plus d'une heure)... Il n'est pas facile de renouveler les signes brechtiens et de leur apporter un ancrage social.

Cependant un très bel exemble de ces deux difficultés majeures maîtrisées de main de maître nous a été offert durant le Festival de théâtre des Amériques par le Grupo de Teatro Rajatabla à partir d'une nouvelle de Gabriel Garcia Marquez intitulée *El coronel no tiene quien el escriba.* L'ensemble des éléments de la mise en scène de Carlos Giménez qui faisait essentiellement appel au réalisme brechtien était parfaitement contrôlé et homogène : jeu magistral à la fois naturel et distancié des acteurs (surtout celui qui a tenu le premier rôle), décor de bidonville en tôle dont les plantations mouvantes marquaient l'action physique, tout en soulignant la portée psychologique et émotive du texte, utilisation de la pluie comme élément de catastrophe naturelle, destructeur des illusions et de l'espoir des opprimés, éclairages et musique, tout allait dans le sens de la fable sans jamais faire appel au conventionnel et sans brouiller les pistes, rejoignant ainsi une forme de classicisme.

Les metteurs en scène du monde entier parviennent difficilement à s'exprimer clairement avec un nouveau vocabulaire qui puise à différentes sources malgré le temps de réflexion et d'expérimentation qu'ils consacrent à la réalisation de leur spectacle. Georgio Strehler travaille depuis quatre ans à son prochain *Faust*[2]. Or, au Québec, notre pratique actuelle est plus près d'une industrie du spectacle que d'une recherche d'expression collective, d'où l'énorme difficulté pour les metteurs en scène et leurs collaborateurs de faire un travail en profondeur. De combien de temps Jean-Pierre Ronfard a-t-il

2. En Angleterre, une production se monte grosso modo en six semaines. Mais sur le continent, elle s'échelonne sur plusieurs mois, tandis qu'en Russie, c'est sur plusieurs années. Quant à la recherche proprement dite, elle varie suivant les théâtres et les metteurs en scène.



René Richard Cyr et Gildor Roy dans *Hosanna,* une production du Théâtre de Quat'Sous. (Photo: Les Paparazzi.)

bénéficié pour laisser mûrir et diriger le *Peer Gynt* d'Isben au Théâtre du Nouveau Monde? Dans ce même théâtre, combien d'heures de répétitions ont eu les acteurs de la trilogie de Goldoni, *La trilogie de la villégiature*? Cent cinquante au maximum... de quoi faire une belle salade russe indigeste. La production visuelle, malgré les costumes éblouissants du maestro Barbeau n'avaient pas plus d'unité et de sens. J'aurais pu citer un bon nombre des productions de nos théâtres institutionnels. On semble aujourd'hui s'accommoder de faire fonctionner des machines qui tournent de plus en plus à vide.

À première vue, l'aspect visuel des spectacles de notre pratique théâtrale est encore gagnant sur l'interprétation car, dans leur hâte, certains metteurs en scène misent sur un visuel qui étonne plus qu'il ne sert un texte. *Les reines* de Normand Chaurette, mis en scène par André Brassard au Théâtre d'Aujourd'hui, décors et costumes signés Mérédith Caron, constitue un bon exemple. Côté couleurs et formes, rien à redire mais côté efficacité théâtrale, il n'y avait qu'embûches et entraves pour ces reines : elles avaient peine à se mouvoir dans des robes médiévales dont la traîne faisait près d'un mètre au sol ; elles manipulaient des oripeaux démodés et elles devaient évoluer sur un dispositif scénique composé de larges cubes de différentes hauteurs. Cette combinaison, homogène d'ailleurs, était très certainement voulue. On ne peut pas arriver à ce résultat simplement par erreur. Pourquoi au juste ? Quel bénéfice tire la pièce et l'auteur de ces obstacles ?

L'esbroufe ne cache pas le vide de l'expression et la reconstitution d'époque ne sert pas nécessairement le texte, le théâtre ou l'artisan. Un bon décor et de bons costumes ne compenseront jamais pour une interprétation déficiente. J'en ai pour preuve la reprise au TNM de *La charge de l'orignal épormyable* de Claude Gauvreau, mis en scène par André Brassard au Théâtre de Quat'Sous la saison dernière. Cette reprise s'est avérée presque un échec. Pourtant, avec un parti pris quasi réaliste et un décor juste à la limite du réalisme et du symbolisme, signé Michel Crête, la production du Théâtre de Quat'Sous, avait été une réussite totale sous tous ses aspects : interprétation, décors, costumes et éclairages. Alors, à quoi attribuer l'échec de cette année ? Certes pas à l'aspect visuel, mais fort probablement au manque de temps consacré aux répétitions pour remonter la pièce.

Au contraire, une interprétation magistrale peut faire oublier un décor injustifié ou non plausible. Je citerai ici le cas de la relecture de *Hosanna* de Michel Tremblay, le succès bien mérité de cette saison. La démarche de Lorraine Pintal et de sa conceptrice visuelle, Danièle Lévesque, était fort intéressante et réussie du point de vue formel. Mais en aseptisant le monde de Tremblay, elles ont, à mon avis, réduit la situation dramatique de cette pièce à une simple anecdote, les éléments d'aliénation ayant été évacués du plateau.

Sans faire appel au naturalisme de la création, ces deux artistes créatrices auraient facilement pu trouver du côté de Brecht des pistes de relecture, pour préserver la pertinence du propos.

Innover aujourd'hui dans le domaine du théâtre n'est pas facile. La démarche la plus efficace est celle d'un travail d'équipe de longue haleine, qui permet l'accumulation d'un langage personnel techno-esthétique. Un bon exemple d'une telle démarche est celui de Carbone 14 dirigé par Gilles Maheu. Son dernier spectacle, à partir de *Paysage sous surveillance* de Heiner Müller et de l'*Alceste* d'Euripide, était le meilleur, le plus contrôlé, le plus intéressant, le plus abouti de ce groupe. *Peau, chair et os,* était constitué d'une accumulation d'images fragmentées issues de l'audiovisuel, de la gestuelle, de la danse, auxquels la parole, la voix chantée et la musique faisaient contrepoint. Emploi exemplaire du vocabulaire visuel qui, malheureusement mettait en relief le manque d'un texte conséquent. Dans tous les domaines, tant dans l'industrie qu'en art, l'apparence poussée à son extrême ne pourra jamais cacher un manque de substance.

Les spectacles les plus homogènes et les mieux réussis de la saison provenaient du travail acharné de jeunes troupes peu subventionnées qui pallient cette situation par leur énergie et leur travail à long terme. On peut citer la mise en scène de Serge Denoncourt de *L'honneur perdu de Katharina Blum* de H. Böll. Montée avec très peu de moyens, cette production n'en était pas moins parfaitement contrôlée : bonne adaptation du texte, jeu adéquat, décors simples faits d'îlots de journaux, excellents éclairages, et surtout très belle maîtrise de l'intégration de projections qui nous entraînaient hors scène. La qualité de ce spectacle tenait surtout au fait que Denoncourt a choisi ce texte en fonction de son propos qu'il endossait personnellement. Il n'avait donc pas à lui tordre le cou ou à le dénaturer pour se l'accaparer. Il a tout simplement servi le texte en y mettant, ainsi que ses collaborateurs du groupe de l'Opsis, le temps et l'énergie.

Avant de conclure, récapitulons : difficulté accrue du métier de metteur en scène, allégement du bagage culturel (mais cela n'est pas particulier au théâtre), changement fréquent des intervenants, spécialisation et morcellement d'une vision homogène, développement technique plus complexe, explosion des signes, glissement rapide de notre théâtre né d'un dire collectif vers un théâtre rentable, vers une véritable industrie du spectacle.

Que conclure de ce constat ? Il faut souhaiter que le glissement vers un théâtre industriel soit stoppé, que la fragmentation des tâches et des parcours n'empêche pas une plus grande concertation entre tous les artistes, que les créateurs puissent avoir le temps nécessaire pour réfléchir avant d'agir. Ce n'est pas en signant cinq à six (ou plus) mises en scène, en dessinant de dix à

douze productions ou en créant quinze éclairages par année pour gagner leur vie convenablement, que nos artistes pourront arriver à une réelle réflexion, à une coordination conséquente entre eux.

Cela leur permettrait de s'attaquer à la relecture des classiques, européens et québécois, car on peut constater que cette démarche est en voie d'extinction avant même que d'avoir pris racine chez nous. Mais attention, la relecture devient fastidieuse si le metteur en scène n'a rien de pertinent à exprimer. N'est pas auteur dramatique qui le souhaite. Une pièce de théâtre montée dans un décor utilisant des matériaux nouveaux ne constitue pas nécessairement une relecture. Ne vaudrait-il pas mieux que nos metteurs en scène cherchent tout simplement à rendre le texte dans un contexte de recherche approfondie? Alors la tendance actuelle de la scénographie qui est d'étonner plutôt que de signifier pourrait alors se résorber. Le talent est là, il reste à lui donner les moyens d'approfondir ses langages.

P A R A T H É Â T R E

YVES JUBINVILLE

Mots de passe
Éléments pour une étude du programme

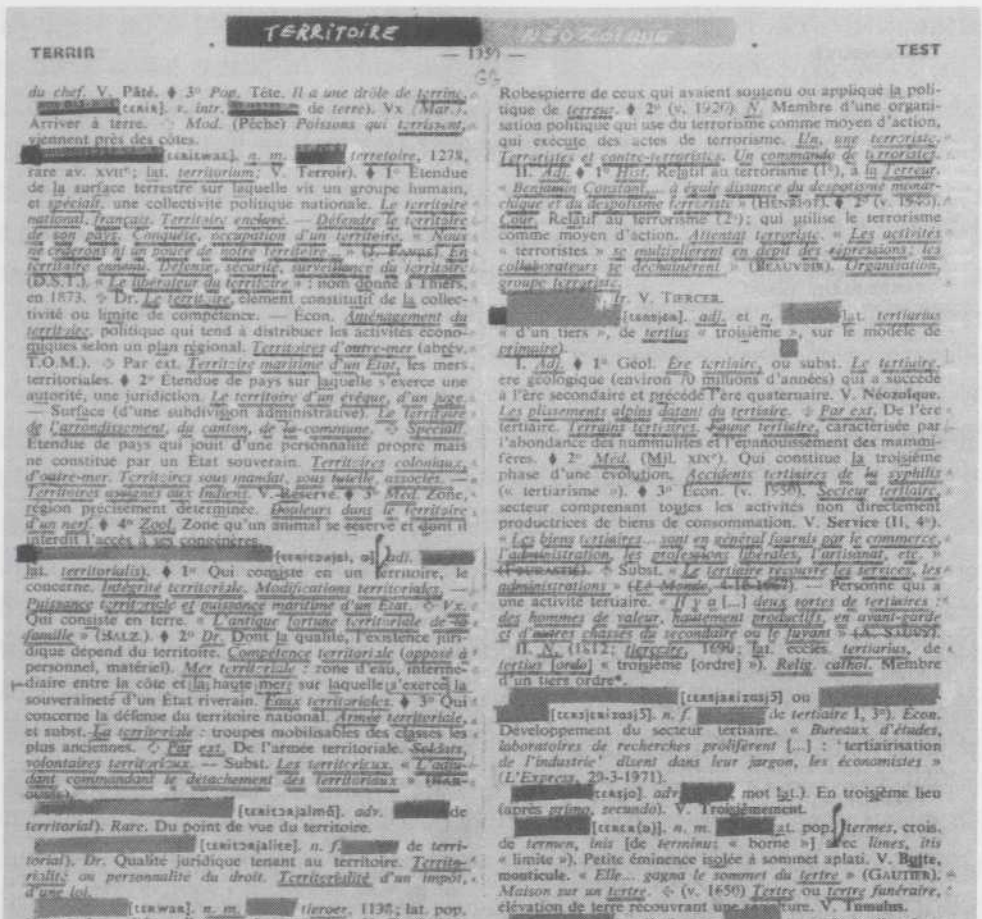
Les programmes s'entassent sur ma table de travail. Ils témoignent d'une saison qui s'est déroulée, comme toujours, à toute vitesse. Or je ne cultive pas à leur égard le désir de revivre les bons, les meilleurs ou les plus tristes moments de cette saison. Mon œil isole plutôt les programmes, les éloigne de l'événement auquel ils sont associés, et peu à peu surgit la question de savoir ce qu'est, en définitive, un programme de théâtre.

Une telle question suppose un éventail de sous-questions. Au hasard, on voudra savoir sa fonction, son utilité, s'il faut le lire avant, pendant ou après le spectacle. Plus sérieusement, on s'interrogera sur le fait qu'il n'existe pas ou peu de pièces qui fassent l'économie de ce rituel. Pourquoi le programme, pour qui surtout, et comment distinguer le bon du mauvais ? De quoi s'agit-il sinon de la place qu'occupe le programme dans le procès de signification du spectacle théâtral ? Son importance me permet-elle de le considérer comme un élément à part entière du spectacle ou, au contraire, dois-je l'envisager au seul titre d'une promotion-médiatisation de l'œuvre d'art ?

Ces questions lancées dans le désordre trahissent l'état embryonnaire de ma réflexion. Aussi me contenterais-je de formuler quelques hypothèses de recherche préalables à une étude plus complète du programme. Pas question d'en faire le portrait, pas plus que la critique (juste un peu !). Je cherche seulement à décrire le type de *discours* dont il peut être le véhicule.

Pour ce faire je m'en remets, faute d'études approfondies sur le sujet, à des modèles théoriques empruntés à une autre sphère de l'activité artistique : la littérature. Je pense à ceux de Gérard Genette[1] qui, à l'aide du concept de

1. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.



Rober Racine, *Page-miroir: Terrir-1950-test,* 1990. Dessin sur papier imprimé, monté sur miroir. Œuvre présentée dans l'exposition *Un archipel de désirs,* Musée du Québec, mai-septembre 1991. (Photo: Patrick Altman.)

paratextualité, s'est penché sur ce qui se déroule à la lisière d'un texte (titre, nom de l'auteur, préface, appareil de notes, etc.). Je pense aussi à Philippe Lejeune[2] dont les travaux sur l'autobiographie ont permis de mesurer l'importance du pacte conclu entre le lecteur et l'auteur par la médiation de certaines conventions paratextuelles. Que nul d'entre eux ne fasse mention de l'activité théâtrale importe peu ; la similarité structurale entre leur objet et le mien donne au moins une direction aux préliminaires méthodologiques qui vont suivre.

DROIT DE PASSAGE

Au *seuil* du texte, selon G. Genette, s'édifie un appareil éditorial qui «oriente» ma lecture. Dans ce terme se dessine déjà la fonction première du paratexte de même que celle du programme de théâtre : tout deux relèvent d'un cérémonial et représentent un lieu physique et symbolique qui facilite le passage d'un endroit à un autre. Quand je pénètre dans l'enceinte du théâtre, on me remet un programme, et c'est à cet instant que je quitte l'espace de ma vie quotidienne et m'insère dans un espace où les règles sont différentes, où le rôle que j'ai à jouer n'est plus le même, où devrait s'opérer un changement dans mon rapport au monde. Moment crucial, à tous égards. Dans le programme quelqu'un m'adresse la parole, engage avec moi le dialogue : c'est soit un avertissement (voilà ce qui se prépare pour toi !), soit une façon de me rassurer (ça ressemble à...). L'essentiel est sans doute que je prenne place, en lisant le programme, dans l'univers des discours que vont bientôt tenir les comédiens et comédiennes sur scène.

Suffirait-il d'un silence pour effectuer cette transition d'un lieu à un autre ? Je peux en effet entendre le concert de voix du programme comme le refus d'un silence qui viserait non pas à façonner mon regard mais à le purifier, le rendre disponible. Rarement — ou devrais-je dire : Jamais ? — les compagnies adoptent cette position. Des mots, au contraire, m'attendent à l'entrée, créant ainsi un relais entre ce que j'ai pu lire dans les journaux ou sur les placards publicitaires et la représentation elle-même. Univers des discours. Volontairement ou non, le théâtre participe à la rumeur publique, et le programme, situé à l'avant-poste de la scène, en adopte souvent les poses et le contenu.

2. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975. L'auteur dit lui-même s'inspirer des travaux effectués par H.R. Jauss (École de Constance) sur l'esthétique de la réception.

Mais il est possible toutefois de le lire autrement, ce programme, de le lire comme s'il était un peu, déjà, du théâtre. C'est que le programme se donne, en effet, en spectacle. J'entends par là que l'efficacité de son message repose sur un certain travail de mise en scène qui fait écho, de différentes manières, à celui que proposent les artisans de la scène. Un bon programme, à tout prendre, doit faire l'équilibre entre ses nécessités propres et celles du théâtre. Le mauvais programme brise cet équilibre.

Dans cette dernière catégorie j'inclus les programmes qui, pour respecter leur appellation, opèrent sur un mode très *programmatique*. Je pense à ce que fabriquent à grands frais certains théâtres institutionnels (TNM, la Compagnie Jean-Duceppe, le Rideau Vert), mais d'autres aussi qui n'échappent pas à la tentation d'enrober leur production de propos inflammatoires. J'exclus de ce groupe les compagnies que leur mandat culturel oblige à une forme de didactisme. C'est le cas de la NCT qui, à l'intention de son auditoire jeunesse, publie depuis deux ans un magazine[3] où chaque production fait l'objet d'un dossier. L'hyperbole qualifie davantage les programmes qui multiplient les grilles d'interprétation à l'intention d'un public présumément mal avisé. Ce qui étonne, c'est que les compagnies qui s'adonnent à cette pratique sont souvent les mêmes qui ne souffrent pas la présence des critiques dans l'arène culturelle sous prétexte qu'ils viennent parasiter la création. Se prêtant à leur tour à une parade discursive, ne renforcent-ils pas ce qu'ils cherchent à dénoncer? On devine qu'une surenchère de précautions, de mises au point, de déclarations d'intention visent justement à orienter le discours critique. Mais serait-elle aussi une manière de simuler une intelligence dont sont parfois dépourvus les productions et leurs producteurs ?

ACTUALITÉS

Je reviens à la fonction du programme. On pourrait dire que le programme a pour tâche de *présenter* l'événement théâtral, et ce au sens large et restreint du terme. Restreint quand *présenter* signifie simplement ouvrir les portes du théâtre. Large quand la présentation vise à *rendre présent* le spectacle, à l'inscrire dans le temps présent. On entre ici au cœur du programme. Ce que j'attends intuitivement de lui c'est qu'il me situe par rapport à l'objet artistique, qu'il m'ouvre la voie de ses diverses propositions. Cela peut se jouer autour de quelques signes. Des noms par exemple : comédiens, metteur en scène,

3. Le récent *Magazine NCT* (1990) fait suite à *En scène* dont le propos était centré sur les seules productions de la salle Denise-Pelletier.

auteur. À les lire je sais, sinon je devine assez bien, dans quel esprit je dois aborder le spectacle. Au mieux ou au pire, j'aurai droit à de longs discours sur la « pertinence » de telle ou telle pièce, sur le coup de cœur du metteur en scène pour un auteur, enfin une tirade sur l'importance de monter tel autre chef-d'œuvre dans le « contexte actuel ».

Quand j'entends le mot « actualité », je me dis qu'il y a parfois méprise. Méprise quant au sens que tend à revêtir, dans le programme de théâtre, l'actualité d'une pièce. Est-ce l'actualité du spectateur dont il est question ? Celle d'une société ? Du théâtre lui-même ? On ne mise très souvent, dans le programme, que sur les aspects superficiellement actuels (l'air du temps) d'une pièce au détriment des interrogations profondes que l'art soulève à l'endroit de la société et de l'individu. Certes il importe qu'une pièce soit de son « temps », mais j'imagine un programme qui ne condamnerait pas pour autant l'art théâtral à un rôle documentaire en situant, par exemple, l'actualité de certaines propositions esthétiques de manière à permettre librement au spectateur une interrogation du présent, mais par le biais de l'art.

C'est beaucoup demander au programme, aux compagnies qui ne s'embarrassent pas, dans la composition de leur vitrine promotionnelle, de considérations esthétiques. Plus couramment, soit on affirme la valeur intrinsèquement divertissante du spectacle, soit on dirige toute l'attention vers l'instance auctoriale affirmant, sur le mode de l'éloge ou de l'oraison, que l'essence de l'objet artistique tient au génie de l'auteur et de ses concepteurs. Le programme se présente alors comme un recueil de *curriculum vitæ* où l'on décline la biographie succincte de chacun. Les considérations esthétiques passent au second plan ; elles sont même le plus souvent occultées.

PROFITS, PERTES ET FLOTTEMENT

On comprend la gêne qu'il peut y avoir à entretenir le spectateur de problèmes esthétiques. N'empêche. Quelques-uns y font leur nid. Les troupes d'avant-garde surtout négligent plus souvent qu'autrement les récits biographiques pour valoriser l'aspect exploratoire, réflexif de leur entreprise. Un cas fort instructif en cette saison 90-91 serait celui du Groupe Multidisciplinaire de Montréal (*Gaspard* de Peter Handke présenté à la Salle Fred-Barry) qui, dans la rubrique « Remerciements » de son programme, dresse la liste des collaborateurs externes ayant participé soit « à la première étape... » soit à « l'étape exploratoire... » du projet. Une liste impressionnante. Qui a certes permis à la troupe d'amasser un certain capital symbolique. Peut-on penser que cela ait été prémédité ? L'étiquette d'un produit, n'en doutons pas, s'élabore souvent à mesure d'une stratégie.

De là, il n'est qu'à faire un pas pour introduire l'éternelle question de l'argent. Celle-ci réside au cœur, quoiqu'on dise ou veuille penser, de la création artistique, et il y a fort à parier que le programme constitue un des principaux lieux où se manifeste le rapport malaisé de l'œuvre d'art avec la réalité commerciale.

Ce malaise ne se traduit pas partout de la même façon. Là où la publicité occupe l'essentiel de l'espace rédactionnel on devine presque un plaisir à exhiber son association avec la grande, moyenne et petite entreprise. C'est laisser croire que le théâtre n'est pas entièrement redevable aux organismes subventionnaires. Et pourtant. On sait que les compagnies les plus « branchées » sur le privé sont aussi celles qui drainent encore le plus de ressources publiques. Ailleurs, c'est la réalité socio-économique des créateurs qui se dégage du programme. Comme dans ce livret distribué par une troupe d'avant-garde où on peut lire, en filigrane, tout le drame de la récession qui, cette année, a frappé durement le milieu théâtral. Au terme de la liste des organismes-qui-ont-rendu-possible *La vie d'Éva* (Productions Madame Edgar) apparaît ce mot juste et clair : «*Nous aurions aimé devoir remercier*[4] le MAC (projet de production), le CAC (Programme Explorations) et la *(sic)* CACUM (Essai et recherche). »

Ce ne sont là que des interrogations ponctuelles sur le programme de théâtre. Y en aurait-il une, maintenant, une seule, qui les chapeauterait toutes ? Qui ouvrirait vraiment la voie à l'analyse ? À tout hasard, je dirais celle qui concerne le locuteur du programme. Avant de connaître, en effet, le contenu du programme, je gagne à savoir qui l'articule, qui l'organise, qui parle dans le programme. Or mon impression première, c'est qu'à ce niveau persiste l'ambiguïté. Les acteurs impliqués dans le processus créatif étant de plus en plus nombreux, le programme illustre souvent le flottement qui caractérise leur association. Du metteur en scène à l'acteur, en passant par le producteur et l'attaché de presse, on ne parvient pas toujours à identifier le véritable auteur du programme, ce qui rend difficile, par conséquent, l'évaluation de son message. Ce flottement témoigne-t-il d'une indécision présente dans la création même ? On évite pour le moment de sauter la barre, sauf à répéter que le discours du programme n'est pas totalement dissociable du discours sur la scène.

4. C'est moi qui souligne.

L'AIRE DU TEMPS

PAUL CHAMBERLAND

La dissolution de l'art

> *Le monde d'objets qui entoure l'homme prend de façon toujours plus brutale l'expression de la marchandise. En même temps, la publicité tend à effacer le caractère marchand des choses. [...] La marchandise cherche à se voir elle-même en face. Elle célèbre son humanisation dans la prostituée.*
>
> Walter BENJAMIN[1]

Publicité et prostitution à la fin se confondent. Le représentant élu du peuple «vend son image»: le peuple n'est plus qu'une clientèle, un marché, une population-cible. Le domaine même de la responsabilité civique s'en trouve altéré. Le médiatique réalise l'équivalence entre marchandise, politique, publicité et prostitution. Une conjuration d'«ennemis du peuple» ne saurait en escompter autant.

Dans ces conditions, l'art devient impossible. L'œuvre d'art a été en quelque sorte annexée à ce complexe de la marchandise, et cela, en tant qu'analogon de l'objet célébré — un fétiche. L'artiste, lui, disparaît, ou il consent à jouer son rôle de prostitué. Le désœuvrement correspondrait ainsi à l'état paradoxal de l'artiste qui produit pour détruire son œuvre, fatalement destinée à la sphère de la marchandise.

La multiplicité proliférante des événements, des informations a pour effet d'*anesthésier*. Cela est vrai des événements en général, des événements

---

1. *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme,* Paris, Petite Bibliothèque Payot.



Betty Goodwin, *Valley of the Kings,* 1985. Pastel à l'huile, huile et fusain sur vélin. (Photo: Thomas Moore.)

«culturels» en particulier. Avec les industriels de la culture et les nouvelles technologies, les «œuvres» deviennent des «biens», des «produits», qu'on diffuse et met en circulation comme n'importe quel objet de consommation. Ils entrent dans le cycle de la surconsommation ou de la surinformation.

L'anesthésie provoquée chez les «récepteurs» par la surcharge d'événements accomplit la dissolution de l'art et l'altération de la culture en «culturel».

Mais cet effet qu'est l'anesthésie n'est guère perçu parce qu'il se dérobe sous la recherche sans cesse inquiète de sensations nouvelles et l'appétit pour l'«intéressant». Ou encore, en sens inverse, et sans être mieux reconnu en tant que tel, il paraît contrarié par le renforcement de préjugés ou de croyances dont la fonction est de rétrécir le champ de l'attention pour la lier à quelques fétiches. À de rares objets (films, formations musicales...), on rend un culte. La contrainte brutale exercée sur l'esprit, dans le cadre de sectes religieuses ou de mouvements d'extrême droite ou d'extrême gauche, satisfait au même besoin : soulager la surcharge, du «chaos des opinions» (Hannah Arendt[2]). Mais l'unilatéral ne fait au fond que confirmer l'emprise du désordonné et du proliférant, sur le mode, disons, du ressentiment.

L'artiste, pas plus que n'importe qui, n'est préservé de l'énervement, et de l'effet d'anesthésie qui en découle, produit par le bombardement informationnel. D'autant que l'ouverture au sensible, au «ce qui arrive», est une condition d'exercice de l'art. L'artiste risque ainsi d'être stérilisé par cela même qui est nécessaire à son activité. Il lui faut donc trouver les moyens qui le protègent de ce danger sans que soit compromise sa réceptivité au phénomène et à l'événement. Comment satisfaire à une exigence aussi contradictoire ?

L'accomplissement spirituel demeure l'exigence première, celle qui donne la mesure. Pourtant, même si on la tient abstraitement pour une évidence, la sphère du spirituel paraît désormais difficile à reconnaître au point qu'on la tient pour fortement improbable. Car l'exigence spirituelle entre en conflit ouvert avec la réalité contemporaine, qui est produite et reproduite par les dispositifs et les critères de la technoscience. La technoscience, selon ses présupposés, est foncièrement matérialiste puisqu'elle ne compte pour rien ce qui n'est pas reproductible et communicable en tant que données ou informations assimilables à des opérations de calcul. Son projet ultime est celui d'un environnement entièrement programmé (prédéterminé dans des protocoles et selon des processus réglés). Ce qui implique nécessairement la visée d'une

2. *Les origines du totalitarisme,* tome 3, «Le système totalitaire», Édition du Seuil, coll. «Points».

programmation exhaustive des comportements : un anthrope[3] synthétique, prévisible, une momie, *le cadavre immortalisé du vivant, «en forme et en santé»*.

L'anesthésie est proposée — ce qui revient à dire : dissimulée en tant que ce qu'elle est effectivement — comme promesse de bonheur : le bombardement médiatique/publicitaire pulvérise ce qui reste de l'anthrope imprévisible (donc tragique) pour le convertir en un champ de particules et de trajectoires informatisables, en vue d'un remodelage. Le particulaire s'entend ici des unités codables de perceptions, de pulsions, de croyances, de représentations et de réactions, à partir desquelles le design comportemental, opérant par le médiatique et le publicitaire, «processe» des séquences, des «phases», des trajectoires, aussi modulables qu'on peut les imaginer ; et qui, bien entendu, se présentent immanquablement comme caractéristiques du pur et simple «vécu».

Il est par ailleurs parfaitement inutile de se demander si cette vaste opération est conçue et voulue par des manipulateurs démoniaques ou cyniques : l'expansion et la généralisation des comportements programmés sont en cours, et selon les critères si «évidents» de la rationalité, de l'efficacité, et de la mise en sécurité de la vie. D'où se forme et émerge une collectivité docile au dispositif informationnel-cybernétique-médiatique déployé et sans cesse perfectionné par les techniciens du comportement.

L'artiste ne «communique» pas. Il défait bien au contraire la communicabilité inarrêtable de tout, cette commutation sans fin, sans frein, des informations-marchandises les unes dans les autres. Il n'interrompt pas le flux, il le ralentit (il le dévie de multiples façons, mais avant tout il en provoque la décélération). Il le peut au moins en un point du réseau communicationnel : lui-même, ce foyer de l'expérience qu'il est. Ensuite, s'il doit en résulter des «œuvres», elles auront, elles rappelleront cette marque : le ralenti.

L'expérience… Ouvert, mais résolu à éviter l'anesthésie, à se soustraire au bombardement, l'artiste cherche à rétablir une *aisthesis,* une «esthétique» non communicationnelle. La question, c'est : comment (se) refaire une sensibilité.

«Construire» une œuvre ne convient plus si on entend par là en faire le but de sa vie. L'artiste se ralentit, ne veut plus à tout prix «produire» : pour lui, la «création» est réfléchie dans l'expérience et devient ainsi coextensive à la vie. Il ne consomme pas, ne produit pas. Il *filtre.* S'il filtre, alors il peut

3. Ce néologisme vise à éliminer l'emploi sexiste du mot « Homme » pour désigner le genre humain.

transformer. C'est lui-même qu'il transforme, qu'il « œuvre » ; le champ d'expérience qu'il est. On peut voir là en quelque sorte une ascèse « douce », ascèse quand même.

CE MONDE VA FINIR, IL NE FAUT PAS L'OUBLIER

Ce monde va finir, et déjà l'artiste s'en retire. Non pas vers un ailleurs, si l'on pose l'« ailleurs » comme un autre monde, un monde séparé. L'artiste se retire ici, dégage, dans l'ici, l'ailleurs.

Il filtre, cela veut dire qu'il commence par relever des éléments, des motifs, des configurations qui font relief au sein du continu communicationnel qui l'entoure et le circonvient. On serait tout de suite porté à croire que, ce faisant, il ne « laisse rien passer ». Mais, conçue ainsi, la tâche apparaît comme démesurée, illimitable. Cela équivaudrait, en fin de compte, à se soumettre entièrement au bombardement d'informations, d'événements — courir au suicide.

Tout en s'ouvrant (à l'ici), l'artiste se retire (introduit, aménage de l'ailleurs). Processus paradoxal que le filtrage. Il filtre en relevant ce qui fait relief : il « perçoit » la séquence et l'environnement auxquels il est pris à tel ou tel moment. Une perception sélective, active, génératrice de permutations, voilà ce que permet le ralenti.

Le technocosme informationnel-médiatique tend à nous maintenir dans la conviction que nous avons besoin, sans cesse, de beaucoup consommer (« il faut avoir vu ceci ou cela »), de beaucoup produire (il y a toujours « un tas de choses à faire », il faut « remplir » sa vie). Nous n'en croirons rien. Nous ne nous inquiéterons pas de « manquer » (de) quelque chose. Car seul importe l'accomplissement spirituel, pour lequel la première condition est l'ouverture au vide (au silence, à l'espace pur). Le ralenti du percevoir actif, sélectif, désensorcelle, défait la transe provoquée par les environnements technorégulés avec leurs séquences imposées. L'artiste n'est plus angoissé à l'idée de « ne rien faire ». Il fait quelque chose : il relève, à même le phénomène, des configurations d'événements, et *il se demande quel rapport cela peut bien avoir avec l'accomplissement spirituel : il administre l'épreuve du vide.* La réponse peut se faire attendre, aucune importance : la mise en relief obtenue par le ralenti procure déjà la sérénité, qui, elle, neutralise la compulsion de réponse au bombardement communicationnel. L'anesthésie est conjurée, la sensibilité est rafraîchie.

L'accomplissement spirituel trouve aujourd'hui son assise dans une « esthétique » du ralenti et du vide. L'artiste, en consentant au désœuvrement, a en vue la seule œuvre nécessaire.

MICHEL MORIN

Vers la théâtralité

Me proposant de traiter ici de la lumière, la première chose dont je veux vous avertir est qu'il peut y avoir de la différence entre le sentiment que nous en avons, c'est-à-dire l'idée qui s'en forme en notre imagination par l'entremise de nos yeux, et ce qui est dans les objets qui produit en nous ce sentiment, c'est-à-dire ce qui est dans la flamme ou dans le Soleil, qui s'appelle du nom de Lumière. Car encore que chacun se persuade communément que les idées que nous avons en notre pensée sont entièrement semblables aux objets dont elles procèdent, je ne vois point toutefois de raison qui nous en doivent faire douter.

DESCARTES[1]

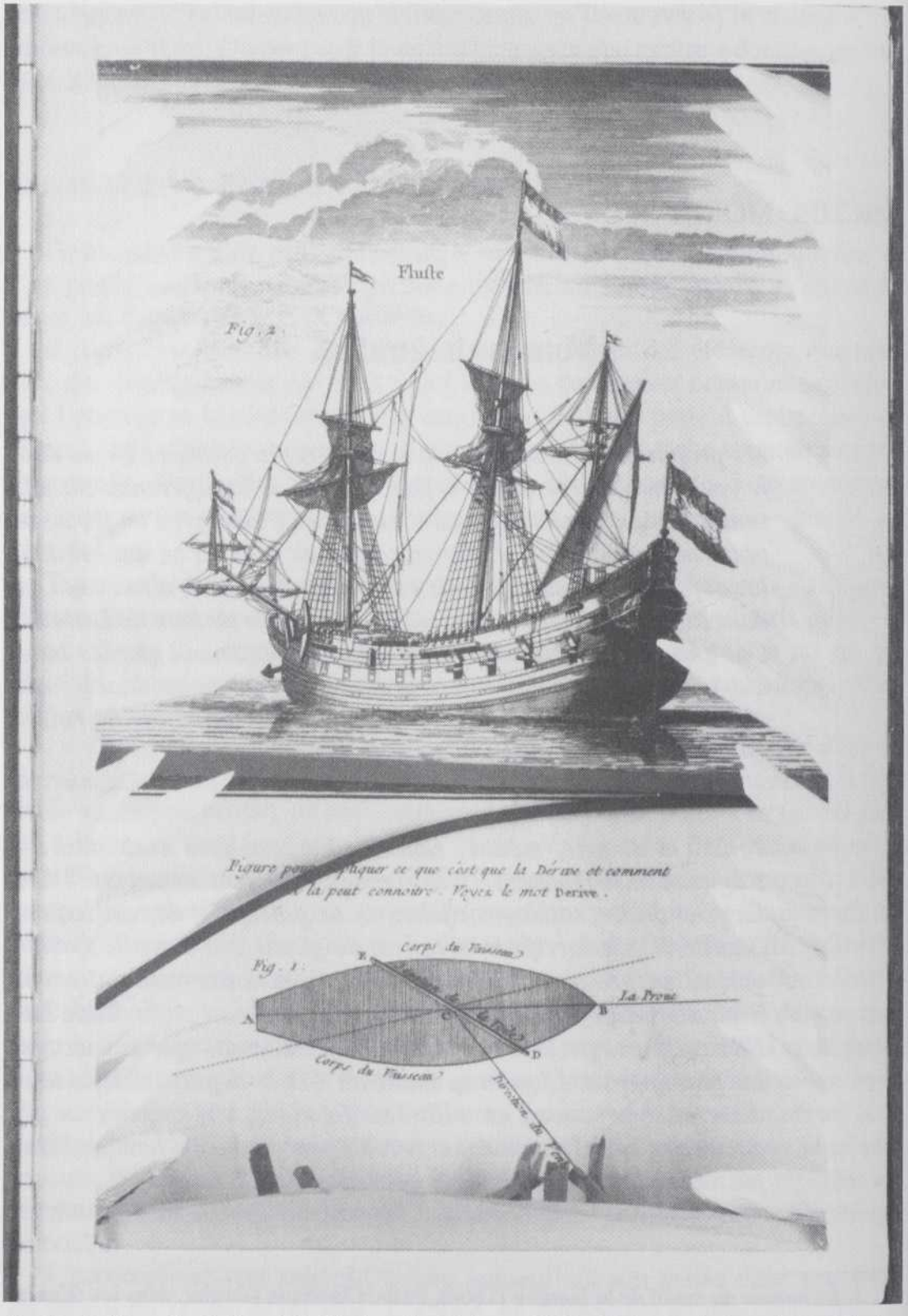
Jolliet avait prié, médité, réfléchi. Le problème était posé : il s'agissait de le résoudre. Deux routes s'ouvraient devant lui : l'une, large et droite, solidement jalonnée de préceptes, de restrictions, d'austérité, de sacrifices ternes ou sanglants, sur laquelle s'avançaient, en groupe silencieux, de rares hommes volontairement dépouillés d'orgueil et de joies, les yeux fixés sur un invisible but. Elle exigeait que l'on ne conservât de l'humain que ses visages les plus ingrats. L'autre se montrait dès le départ ondoyante et diverse, se répandait en mille ramifications, s'allongeait au gré des désirs et des volontés, et versait sans cesse à l'homme l'inépuisable illusion de la liberté de ses forces. Choisir !

Alain GRANDBOIS[2]

---

1. *Le monde du traité de la lumière* (1664), Paris, Classique Garnier, dans les *Œuvres philosophiques,* 1988, p. 315.

2. *Né à Québec, Louis Jolliet,* Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1974, p. 78.



Lucio de Heusch, *Boîte nº 2: Notion de dérive...*, 1981. Objets et bois peints. (Photo: Centre de documentation Yvan Boulerice.)

Descartes, en réalité, découvrit ce qu'est une idée, il en affirma l'autonomie et la réalité propres par rapport à tout objet, à toute réalité extérieure. Pour y parvenir, il dut s'exiler du commerce des hommes, rentrer en lui-même et apprendre à n'écouter que ce que son esprit, en ses moments de plus grande clarté, lui suggérait. De la sorte, il s'arracha à l'emprise d'une spéculation théologique qui asservissait toute entreprise de l'esprit à la Révélation ou, plus justement, à une certaine interprétation dogmatique de celle-ci. Comme Descartes, Louis Jolliet eut à se détacher de ces principes et préceptes sévères, de cet esprit de sacrifice rigoureux à travers lesquels la religion s'exprimait alors. D'ailleurs, et la coïncidence a quelque chose de saisissant, l'un et l'autre furent éduqués par les jésuites. Mais c'est à l'appel de l'aventure, de l'exploration de terres inconnues auxquels, sa vie durant, Louis Jolliet répondit. Certes, tous les deux entreprirent de s'engager dans des voies qui, jusque-là, n'avaient été frayées par personne, tous les deux répondirent à l'appel de l'inconnu et se détachèrent des règles et principes qui leur avaient été inculqués. Alors que l'un, cependant, entreprenait de réfléchir à la nature de l'espace, pour en dégager l'idée, hors de toute représentation anthropocentrique, le second s'y lançait à corps perdu, mais non sans esprit, car il entreprit de dresser des cartes et de répertorier des lieux, en même temps qu'il apprenait à entrer en relation avec des populations aux mœurs complètement inconnues. Alors que l'un se libérait d'abord par l'intellect de l'emprise du passé, l'autre s'en libérait par une expérimentation essentiellement physique en même temps qu'ethnologique. Mais l'expérience de Jolliet, reprise par plusieurs autres plus ou moins connus que l'on allait appeler « coureurs des bois », fut, pour l'essentiel, occultée, voire déniée au profit d'une culture théologique, portée par les clercs, qui prétendait poursuivre l'œuvre de la culture française la plus traditionnelle, celle, héritée du Moyen Âge, que Descartes s'était justement voué à ébranler, au profit d'une liberté nouvelle de l'esprit. Ainsi, cette culture établit-elle son empire et son emprise à la faveur d'un double déni : celui de la « révolution cartésienne » d'une part, porteuse de tout ce qu'on allait par la suite appeler « modernité », et celui de l'esprit d'aventure et d'exploration, illustré par les découvreurs et coureurs des bois, qui repris sur le plan culturel, celui des signes, des symboles et des représentations, ouvrait un champ à vrai dire infini de dérive imaginaire ou, plus précisément, ouvrait à ce qu'avait été la culture européenne, un champ infini de chocs salutaires et de mises en question d'un grand nombre de conceptions jusque-là admises de la nature, des autres peuples, de la morale, de l'État.

LA SCÈNE PRIMITIVE

La culture actuelle du Québec est l'héritière de ce double déni, qui met en jeu de façon décisive le sens et le statut de ce qu'on pourrait appeler la «représentation». La Révolution tranquille des années 60 mit en question la culture d'inspiration théologique du point de vue d'une «idéologie de la libération» qui, en réalité, en conservait le caractère collectiviste et messianique. Si, du même coup, prit son essor le mouvement de la Modernité, soit l'irruption de la Science et de la Technique, avec pour conséquences le développement industriel et la démocratisation de l'éducation, cet essor fut étrangement impensé en ce qu'il ne donna lieu à aucune véritable mise en représentation qui eût pu nous en faire saisir la portée et l'enjeu. Cela se passa comme si..., comme si c'était «normal», comme si cela allait de soi, c'est-à-dire un peu comme un «mal nécessaire», mais non comme une réalité positive à la hauteur de laquelle il aurait été impératif de se porter par la pensée. Le vide de pensée fut plutôt comblé par des «représentations libérantes» qui ne permettaient pas de penser la réalité, puisqu'elles procédaient plutôt d'un ressentiment à son égard, vouant l'univers représentatif à l'évocation nostalgique d'un état idéal par rapport auquel nous aurions toujours été manquants, déficients, comme handicapés. D'où cet univers de représentations morbides qui occulta le mouvement positif de la réalité en cours en bloquant toute tentative originale d'en représenter les tensions et les contradictions. Sous prétexte et sous le couvert du «réalisme», l'on s'évertua à mettre en représentation une corporéité dégradée, à proprement parler «laide», s'exprimant en un langage taré et marqué par l'incapacité d'accéder à la pensée, par-delà le ressentiment, la récrimination et la plainte, une sorte de culpabilité larvée décourageant toute audace d'expression et de pensée. C'est à la faveur de cette entreprise de mise en représentation que vit le jour la théâtralité dite «québécoise» que les pièces de Michel Tremblay allaient illustrer de façon décisive. Mais ce qui, de la sorte, se faisait passer pour une expression, une sorte de «reflet» de la réalité dite «québécoise» n'était en fait que la mise en représentation du déni du mouvement même de la réalité alors en cours, en ce sens une «répétition» de déni historique qui avait fondé la culture canadienne-française. Si cette «répétition» du déni, par la mise en représentation, se trouvait à en produire l'expulsion cathartique, elle revenait du même coup à en refermer plus hermétiquement que jamais le cercle. Certes, il y avait bien là «conscience», «prise de conscience», comme l'on se plaisait à dire, mais en même temps inconscience totale de ce qu'il ne s'agissait là que d'un «moment» d'un mouvement d'éclosion de la pensée en même temps que du corps. C'est cette inconscience qui eut pour effet d'ériger ce mode de «mise en représentation» en

« paradigme » de la réalité dite québécoise, hors duquel aucun salut, aucune échappatoire non plus ne semblaient possibles. La mise en représentation se déniant elle-même comme œuvre de représentation s'acheva et s'abolit en un ressassant et obsédant « voilà ce que nous sommes ».

De cette « scène primitive » nous sommes encore les témoins impuissants et les victimes. C'est-à-dire les « spectateurs ». Car elle se perpétua en vertu notamment du poids d'inertie du système d'enseignement. La « jeunesse qui monte » ou celle qui en a déjà dépassé l'âge s'y est trouvée confrontée, et souvent confinée. Aussi tenta-t-elle de s'en dégager : elle le fit, faute d'avoir été vraiment instruite, ou, si l'on veut, « rompue aux choses de l'esprit », instinctivement, intuitivement, suivant le mouvement réfléchi d'un corps longtemps emprisonné autant en vertu de son déni historique que de la représentation de ce déni. Le souffle fut redécouvert, les gestes et les corps se délièrent. L'on *improvisa* hors de toute mise en représentation ou, si l'on préfère, de toute mise en scène. L'on écouta et suivit sa « voix intérieure » dans le refus souvent militant de toute réflexion, de toute « intellectualité » perçues comme ce qui brime et empêche l'instinct. La découverte instantanée l'emporta sur l'idée : ce fut le règne du « flash ». Mais comme ces corps se déliant découvraient ce qui les liait, une nouvelle solidarité des « corps délirants » se fit jour, loin de toute direction, honnie à son tour comme ce qui brimait ces élans collectifs : ce fut « le bal des improvisants », la danse aveugle, pseudo-dionysiaque, des nouvelles bacchantes inspirées, bref le règne de la « création collective ».

CRÉER LA RÉALITÉ

C'est ainsi que le déni de l'œuvre de représentation sous prétexte de « réalisme » ou de « prise de conscience » donna lieu à son évacuation sous prétexte de « spontanéité » et de « naturalité ». Mais chacun de ces moments eut sa nécessité. Mettre en représentation le déni impliquait néanmoins de commencer à s'en mettre à distance. Évacuer toute mise en représentation au nom de la spontanéité expressive du corps rendait possible une redécouverte des possibilités expressives de ce dernier. De plus, ce dernier moment entreprenait la levée du déni sur l'un de ses objets essentiels, le corps, comme lieu d'expression. Le chemin de l'aventure commençait ainsi d'être redécouvert et, en son sillage, les voies encore inexplorées d'une expressivité neuve capable de réagir avec toutes les ressources de la sensibilité, au hasard de ses expériences. Un pas était fait du côté de Louis Jolliet et des « coureurs des bois ». Mais il ne suffit pas d'expérimenter au fil de ses intuitions et de ses réactions sensibles,

il ne suffit pas d'explorer, il faut aussi *créer la réalité.* Or, pour créer la réalité, il faut faire l'effort de la penser, de la *concevoir,* d'en produire *l'idée.* C'est à cette seule condition que l'on devient capable de *mise en scène.* Mettre en scène un univers de représentations et de mots, c'est le créer comme réalité en le dégageant de toutes les représentations données, aussi bien de celles qui prétendent refléter la réalité que de celles qui prétendent que l'expérimentation est la condition suffisante de la création. Mettre en scène, c'est, en toute conscience, faire exister une réalité à la fois expressive et réfléchie où les signes (tous les signes : mots, costumes, décors, mouvements, gestes) sont à la fois et indissociablement expressifs et porteurs de sens. En ce sens, la mise en scène n'est pas encore née au Québec. Et il n'y a pas encore de « metteurs en scène ». Donc, le théâtre au sens plein du terme n'est pas encore advenu.

Mais comment la signifiance pourrait-elle advenir sans une pleine et entière reconnaissance de la réalité et de la nécessité du texte, c'est-à-dire de l'écrit ? Car le sens de l'idée, de la conception, passe de façon décisive par les mots et par cette organisation signifiante des mots, cette cohérence toujours déconcertante qui s'appelle le *texte.* Or, si le texte implique et exige de s'arracher au corps, c'est à un rapport immédiat à celui-ci qu'il est question de s'arracher. Le rapport au texte, entendu en son acception la plus classique comme exigence de signification portée par une idée qui s'inscrit dans une structure lexicale et syntaxique, impose à l'expression des sentiments et des impulsions, à la tendance naturellement improvisante du corps une *discipline.* Mais c'est par cette discipline, c'est-à-dire cette expérience d'une altérité idéelle qui résiste, que la sensibilité s'éprouve réellement et *se forme.* Or, c'est le corps ainsi formé, et *lui seul,* qui a quelque chose à dire. Comme l'enfant qui, tant qu'il n'a pas appris les rudiments du langage, n'a rigoureusement encore rien à dire. C'est par ce rapport au texte que le corps, confronté à ce qui lui résiste, apprend ce qui, en lui, est emprunté et ce qui est « naturel ». C'est justement l'écueil de tout spontanéisme que d'être incapable de penser cette distinction et de faire comme si tout ce qui s'exprime sans réflexion du corps était « naturel ». Or, il n'est pas de corps *humain* qui ne soit éduqué, et qui, à se laisser aller sans réflexion, sans épreuve, sans confrontation à ce qui lui résiste, ne répète *sans le savoir* et même le soupçonner ses conditionnements les plus profonds. En ce sens, la « catharsis » ne suffit pas, l'« analyse » ou, si l'on veut, la « psychanalyse » est nécessaire en tant que mise à l'épreuve du corps, confrontation de son « naturel » à ce qui est organisé et structuré sous l'égide d'une *Loi* énoncée par un *auteur.* Si l'analysant « associe librement ses pensées », selon l'expression de Freud, il le fait sous l'œil du maître. Et voilà toute la différence, qui fera qu'il ne dira pas n'importe quoi ni n'importe comment.

METTRE EN SCÈNE

Les tentatives toujours plus nombreuses de metteurs en scène québécois de se confronter à des textes « résistants », c'est-à-dire « classiques », sont à la fois révélatrices et prometteuses : révélatrices d'une certaine impasse éprouvée du spontanéisme aveugle et d'une exigence ressentie de structure, d'organisation, de conception, de loi. Mais ces tentatives jusqu'à maintenant n'ont rien donné de concluant parce que cette exigence nouvelle n'a pas été reconnue et assumée pour ce qu'elle est : exigence de l'idée, de la conception. Car c'est la marque du texte que nous appelons « classique », qu'il soit d'hier ou d'aujourd'hui, d'être régi par une idée impérieuse dont les mots et les phrases sont l'expression. Se confronter à un texte classique pour un metteur en scène ou un comédien, c'est se confronter avec toute sa sensibilité et sa propre conception à ce qui d'emblée lui résiste comme un idéal, un modèle qui a toujours *l'air* achevé, mais qui, en réalité, ne l'est jamais. C'est donc à la fois admirer cet ordre, tendre à s'y confronter, et y repérer la faille secrète par où s'introduire, le lieu d'inachèvement par où s'immiscer, pour le transformer à la lumière de sa sensibilité propre et d'une conception que chacun, metteur en scène, comédien, se fait ou doit se faire de ce qui peut être comme de ce qui devrait être. Car, si le texte classique est bien la mise en forme d'un tel « devoir-être », pour nous aujourd'hui, qui nous y confrontons, il est intimation pressante à formuler notre propre « devoir-être » : n'est-ce pas celui qui entreprend d'y répondre qui deviendra vraiment *metteur en scène,* c'est-à-dire créateur d'un *nouveau monde,* d'une *autre réalité*? En d'autres mots, si, en tant que « metteur en scène », je m'intéresse à tel texte plutôt qu'à tel autre, ce ne sera ni par hasard ni sans raison, mais bien parce que *ce* texte aura interpellé mon propre idéal, quoiqu'il soit d'un autre pays ou d'une autre époque. Mais qu'il m'interpelle ici, maintenant, veut dire qu'il me « donne à penser », qu'il remue en moi sens et idées. Il s'adresse à la fois au coureur des bois et à ce philosophe que nous sommes tous. Car c'est ma propre manière de sentir et mon propre idéal que, par l'épreuve à laquelle ce texte me soumet, je veux avoir l'occasion de faire advenir, de mettre en représentation. C'est ainsi que je deviens vraiment *metteur en scène.*

Si la redécouverte des textes classiques dans le théâtre au Québec est prometteuse, c'est au seul sens où elle ira de pair avec une pleine prise en compte des exigences de la mise en scène, c'est-à-dire un plein avènement de ce que veut dire « mettre en scène ». Or, c'est cet avènement, cette « naissance miraculeuse » qui marquera l'émergence pleine et entière de la théâtralité au Québec.

THEATRUM MUNDI

Liminaire

En complément aux bilans critiques de la saison, la présente section classe diverses références documentaires qui visent à rendre compte de l'activité théâtrale dans toute sa richesse et sa diversité. Dans les repères chronologiques, le lecteur trouvera les événements qui ont marqué la vie théâtrale entre septembre 1990 et août 1991. Suivent différents index des spectacles produits et présentés cette année au Québec, à savoir un pour chacun des principaux centres de production théâtrale (Montréal, Québec, Ottawa-Hull) d'autres pour chacune des régions, et un dernier pour le théâtre estival. Par ailleurs, la programmation de chacun des festivals à s'être tenus au Québec cette saison se trouve en annexe aux articles qui en rendent compte dans cette publication.

REPÈRES CHRONOLOGIQUES

SEPTEMBRE 1990

— Longue tournée européenne de la troupe **Carbone 14** avec son spectacle *Le dortoir :* de juillet à octobre, la troupe se produit à Copenhague, Hambourg, Francfort, Amsterdam, Helsinki, Wroclaw. La tournée prend fin au moment où la troupe amorce le tournage du film *Le dortoir* au Centre national des arts d'Ottawa.

— Le **Théâtre du Nouveau Monde** accorde ses prix annuels Gascon-Roux, pour la saison 1989-1990, selon les votes exprimés par les abonnés : meilleure interprète féminine, Marie Tifo dans *HA ha !...*; meilleur interprète masculin,

Rémy Girard dans *La vie de Galilée* ; meilleure scénographie, Michel Crête *(La vie de Galilée)* ; meilleure mise en scène, Robert Lepage, également pour la production de la pièce de Bertolt Brecht.

— L'automne s'annonce difficile pour le milieu du théâtre à Québec. Après moult déclarations contradictoires émanant des autorités provinciale et fédérale au sujet du projet de la Ville de Québec de transformer le **palais Montcalm** en maison de théâtre, c'est le maire Jean-Paul L'Allier qui tranche en confirmant son appui. Le nouveau théâtre La Pégasse, quant à lui, fait les frais de la récession : sa programmation étant jugée sévèrement par le public, il ferme ses portes au bout de quelques mois.

— À Québec toujours, les **Prix d'excellence de la culture** sont décernés à Marie-Thérèse Fortin (prix Paul-Hébert) pour ses rôles dans *Duo pour voix obstinées* (Trident), *Passion «fast-food»* (Niveau Parking) et *Chercher l'homme* (Théâtre Paul-Hébert) ; à Simone Chartrand (prix Nicky-Roy de la relève) ; à Denise Verville (prix Janine-Angers du meilleur rôle de soutien) ; à Jean Hazel (prix Jacques-Pelletier de scénographie) ; enfin à Guylaine Tremblay (prix des Abonnés du Trident).

— La Nouvelle Compagnie théâtrale fait paraître, sous la direction de Paul Lefebvre, le premier numéro du ***Magazine NCT*** qui, à la différence d'*En scène,* s'attarde à toutes les productions de la compagnie, y compris celles qui ont lieu à la salle Fred-Barry.

OCTOBRE 1990

— Du 10 au 13, la troupe hollandaise **De Mexicaanse Hond** rend visite au Québec avec son spectacle *The Northern Quartet,* présenté au Monument National. L'initiative revient à Alexandre Hausvater qui accueille cette troupe dans le cadre de la programmation des Productions L'Archipel.

— Au programme du **Festival du Nouveau Cinéma et de la Vidéo,** des projections de films sur le théâtre : d'abord *Questions sur le théâtre* de Jean-Claude Lubtchansky sur l'homme de théâtre Peter Brook, ensuite l'adaptation filmée de *Je me souviens* de Georges Perec avec Sami Frey, et pour finir un documentaire sur la vie du dramaturge et cinéaste Rainer Werner Fassbinder, *Théâtre en transe.*

— Du 28 septembre au 13 octobre a lieu le **Festival international des francophonies** à Limoges dans le Limousin. La délégation québécoise est composée de Lorraine Pintal *(Madame Louis XIV)* et du Théâtre de la Marmaille *(Terre promise/Terra promessa).* La Marmaille poursuit sa tournée jusqu'à Liège (Belgique) où elle participe au **Festival du Jeune Théâtre.**

— Le 9 octobre, l'Association québécoise des critiques de théâtre (A.Q.C.T.) dévoile les **Prix de la critique** pour la saison 1989-1990 sur la scène du Monument National. Dans la catégorie meilleur spectacle étranger, c'est le Düsseldorfer Schauspielhaus d'Allemagne qui emporte les honneurs avec *Medea* présentée lors de la Quinzaine internationale du Théâtre de Québec ; suivent Alain Thibault, meilleure réalisation sonore, pour *Rivage à l'abandon* de Carbone 14 (coproduit par le Musée d'art contemporain) ; Danièle Lévesque, meilleure scénographie, pour *HA ha!...* présenté au TNM ; François Barbeau et Odette Gaboury (assistante) pour les costumes des *Femmes savantes,* un spectacle produit par la NCT ; Lucie Bazzo et Robert Lepage du Théâtre Repère pour les éclairages de *Plaques tectoniques,* version présentée à la gare Jean-Talon et coproduite par le Festival de Théâtre des Amériques ; Claude Poissant, meilleure traduction-adaptation, pour la pièce japonaise *Les amis* de Kôbô Abe, produit par le Théâtre Petit à Petit et présenté à l'Espace GO ; Monique Leyrac, meilleur rôle de soutien féminin, pour son interprétation de Bélise dans *Les femmes savantes* (NCT) ; André Thérien, rôle de soutien masculin, pour son Faust dans *Billy Strauss* présenté à l'Espace GO ; Marie Tifo, meilleure interprète féminine, pour sa participation dans le quatuor infernal de *HA ha!...* sous les traits de Sophie ; Jacques Godin, meilleur interprète masculin, pour son rôle de Mycrof Mixeudeim dans *La charge de l'orignal épormyable,* coproduit par le Centre national des arts et le Théâtre de Quat'Sous ; enfin, Claude Poissant pour la mise en scène de *Les amis* (Théâtre Petit à Petit). L'A.Q.C.T. accordait de plus un prix spécial à Gilles Maheu «dont la trajectoire expérimentale a marqué les années 80». Parmi les prix dotés d'une bourse en argent, comptons Stéphane Roy, scénographe, qui reçoit 300$ à titre de révélation de l'année pour *Billy Strauss* (Espace GO) et *Le réverbère* (Pigeons International) ; Dominic Champagne, auteur dramatique, reçoit 500$ pour *La répétition,* choisi meilleur texte créé à la scène ; le Théâtre de l'Œil, avec *Un autre monde,* se voit offrir 500$, accordés au meilleur spectacle Jeunes publics ; 600$ vont enfin à l'équipe du TNM pour la production *HA ha!...* Ces prix en argent, de même que l'organisation de la soirée, étaient rendus possible grâce au soutien financier de la Banque Nationale.

— À la même occasion, l'A.Q.C.T. remettait aussi les **prix Jean-Béraud** à quatre critiques œuvrant dans les domaines de la presse écrite ou électronique. Le jury composé de messieurs Guy Beaulne et Jacques-Larue Langlois a retenu : dans la catégorie «Critique de spectacle-presse écrite : quotidiens et hebdos», le texte de Gilles Lamontagne intitulé «Pintal-Molière : explosif» *(La Presse)* sur *Les femmes savantes* ; dans la catégorie «Critique de spectacle-presse écrite : revues», le texte de Michel Vaïs paru dans *Jeu* n° 54 et portant

sur *Le bourgeois gentilhomme*; dans la catégorie « Essais et études », le document de Josette Féral sur le Théâtre du Soleil paru dans *Jeu* n° 52; dans la catégorie « Presse électronique », le document sonore, produit par Danielle Bilodeau et son équipe (Winston McQuade et Gilles Lamontagne), intitulé « L'homme de théâtre Paul Hébert », entendu à l'émission *Les belles heures* de Radio-Canada le 23 février 1990.

— Au **ministère des Affaires culturelles du Québec,** madame Lucienne Robillard est remplacée par madame Liza Frulla-Hébert à quelques semaines seulement du dépôt de l'étude commandée à la firme comptable Samson-Bélair sur le financement des arts. Madame Frulla-Hébert hérite de plus du dossier TPS-TVQ qui ranime les ardeurs du milieu culturel.

— 18 octobre : doté d'une bourse de 100 000 $, le **prix Gilles-Corbeil**, du nom du galeriste qui, à sa mort en 1986, léguait la majeure partie de sa fortune à la Fondation Émile-Nelligan, est remis pour la première fois à Réjean Ducharme pour l'ensemble de son œuvre. Ce « petit Nobel » sera décerné à tous les trois ans à un écrivain de l'Amérique francophone. Absent de la remise du prix, l'auteur de *HA ha!...* n'en a pas moins remercié par le biais d'une lettre le jury composé de Laurent Mailhot, Marco Micone, Monique LaRue, Gabrielle Poulin et Yvon Rivard. L'événement marquait par ailleurs le retour de Ducharme en littérature, après un silence de quatorze ans, avec la publication chez Gallimard du roman *Dévadé*.

— Le **Conseil québécois du théâtre** emboîte le pas des milieux culturels et lance une campagne de sensibilisation auprès des amateurs de théâtre. L'opération consiste à adresser au gouvernement provincial une carte postale affichant un cent tronqué de 25%, pour qu'il honore son engagement d'accorder 1 % du budget de l'État à la culture.

— Le 30 octobre a lieu, à la Maison-Théâtre, sous l'égide du C.Q.T., le premier « débat des chefs » réunissant les candidats à la **mairie de Montréal.** Jean Doré, Pierre-Yves Melançon, Nicole Gagnon-Larocque et Alain André vont discuter du sort de la culture à Montréal. Les questions redoutables de Serge Turgeon, Catherine Bégin et Jean Pelletier, ne seront toutefois pas suffisantes pour susciter un débat à la mesure des difficultés et préoccupations réelles du milieu.

NOVEMBRE 1990

— Carbone 14 prend la route des États-Unis avec des arrêts à Boston, Minneapolis et New York. Dans la métropole américaine se déroule du 28 octobre au 18 novembre le **New Wave/Next Door Festival** dans le cadre duquel la troupe de Gilles Maheu présente *Le dortoir* au Brooklyn Academy

of Music. Cette saison, le Québec est à l'honneur dans ce festival avec quatre représentants: Carbone 14, le Théâtre Repère *(Polygraphe),* Christopher et Margie Gillis, Ginette Laurin et O'Vertigo *(Chagall, Don Quichotte).*

— À l'invitation de l'**École nationale de théâtre du Canada**, le soviétique Gregory Glady, dirige un groupe de finissants dans *L'invitation au supplice,* une pièce de Vladimir Nabokov. Glady n'en est pas à sa première visite à Montréal; membre du Studio d'Art Dramatique de Moscou, il participait en 1989 au Festival de Théâtre des Amériques; avec le superbe *Six personnages en quête d'auteur,* mis en scène par Anatoli Vassiliev. La production de l'É.N.T. prenait l'affiche au Monument National du 6 au 10 novembre.

— Le 21 novembre, le Conseil québécois du théâtre présente son mémoire à la **Commission Bélanger-Campeau**. Auteur du mémoire, le dramaturge René-Daniel Dubois réclame qu'il y ait d'urgence au Québec une « Révolution culturelle» qui donne enfin suite aux objectifs de la Révolution tranquille énoncés au début des années 60.

— 20 novembre: début des **20 Jours du Théâtre à Risque** qui présentent jusqu'au 9 décembre sept spectacles sur plusieurs scènes d'avant-garde montréalaises. L'événement, piloté par Sylvie Lachance, témoigne notamment de la nécessité d'une relève théâtrale au Québec et des difficultés qu'elle doit surmonter face à l'industrialisation galopante de la pratique. La ville de Québec accueillera la deuxième édition des 20 Jours à l'automne 1991.

— Remise des prix, accordés chaque année par la Société Saint-Jean-Baptiste, le 26 novembre à l'Université de Montréal. Dans le domaine du théâtre, le **prix Victor-Morin**, doté d'une bourse de 1500$, va à Jean-Louis Millette.

— Dépôt du rapport Samson-Bélair sur le financement des arts commandé par l'ex-ministre des Affaires culturelles madame Lucienne Robillard. Les conclusions du rapport réjouissent en partie les milieux culturels grâce à la recommandation faite à l'État de s'impliquer davantage dans les dossiers culturels. La nouvelle ministre Frulla-Hébert se met à l'étude.

— Le **Théâtre Biscuit** fonde un théâtre permanent de marionnettes à Montréal. Mis sur pied par Vladimir Ageev et Benoît Dubois, le projet consiste en l'aménagement d'une salle de soixante sièges en plein cœur du Vieux-Montréal où la troupe présentait son premier spectacle intitulé *Parade.*

— Décès, le 26 novembre, du comédien **Gaétan Labrèche** à l'âge de cinquante-neuf ans. Reconnu pour ses talents de comique au théâtre comme à la télévision, il n'avait pas moins débuté, dans les années quarante et cinquante, par des rôles dramatiques auxquels il affirmait vouloir revenir à la fin de sa carrière. Un des Compagnons de Saint-Laurent du père Émile Legault, il avait participé aux débuts du TNM en 1951, mais c'est au Rideau Vert que sa carrière avait pris véritablement son envol.

— Un conflit de travail mettant aux prises la direction de la **Place des Arts** et ses techniciens dégénère en lock-out, et se poursuit jusqu'en décembre et janvier, causant l'annulation le 27 novembre de *L'ennemi du peuple* de la Compagnie Jean-Duceppe qui rapidement déménage décors et comédiens à la NCT pour la suite des représentations. Au Café de la Place, les dernières représentations de *L'échange* de Paul Claudel seront annulées mais non reportées.

— Tournée européenne du **Théâtre Repère** avec le spectacle *Plaques tectoniques,* présenté en novembre à Glasgov (Écosse) et en décembre à Londres (Angleterre). À cette occasion, l'équipe du Repère s'adjoint une distribution locale.

DÉCEMBRE 1990

— La direction de l'**école secondaire Paul-Gérin-Lajoie** annonce qu'elle offrira, dès septembre 1991, une concentration en Art dramatique. Une vingtaine d'élèves y seront admis.

— L'**A.Q.C.T.** reconduit Michel Vaïs au poste de président de l'Association ainsi que Daniel Hart, secrétaire. Le Conseil choisit aussi Gilles Lamontagne comme premier vice-président de son histoire.

— Gilles Lefebvre devient le nouveau président du conseil d'administration du **Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal** (CACUM).

— Le 3 décembre, Marie Brassard et Pascale Montpetit reçoivent ex-æquo les **prix Jan-Doat** remis depuis quatre ans par le Conservatoire d'art dramatique au comédien (à la comédienne) issu de l'institution qui s'est le mieux illustré à Montréal et à Québec. Les lauréates se partagent une bourse de 1000$.

— Le **CINARS**, un événement commercial regroupant des producteurs, créateurs et distributeurs de produits culturels du Québec et d'ailleurs, a lieu au Centre des congrès de Montréal en raison du conflit de travail qui persiste à la Place des Arts. Pour la première fois, le CINARS ouvre ses portes au public avec la présentation de spectacles, dont ceux de Michel Lemieux, du Théâtre UBU, de Marie Chouinard, de Dynamo Théâtre et du Théâtre de Quartier.

— Décès de **Jean Duceppe** à l'âge de soixante-sept ans. De cet homme au grand charisme on retient, outre ses nombreux rôles au théâtre, à la télévision et au cinéma, son engagement soutenu en faveur de la vie culturelle au Québec et l'héritage que constitue la Compagnie qui porte son nom. La direction de la Place des Arts annoncera plus tard que la salle Port-Royal prendra le nom de théâtre Jean-Duceppe.

— Le **Théâtre de la Grosse Valise** fête ses quinze ans d'existence en organisant à la Maison de la culture Frontenac une exposition de masques de théâtre et de personnages de bandes dessinées, en plus de présenter son dernier spectacle, la comédie-ballet de Molière, *Monsieur de Pourceaugnac* qui se déplace, dès janvier, au théâtre La Chapelle.

— Le 18 décembre, la **Compagnie des frères Pasqualino,** une troupe de marionnettistes siciliens, prend l'affiche de la Maison de la culture Frontenac avec un spectacle intitulé *L'épée de Roland.*

— Clou d'une vaste tournée canadienne et américaine pour le **Théâtre Sans Fil**: *Le seigneur des Anneaux* est présenté devant une salle comble à Philadelphie le 25 décembre. Avant cela la troupe s'était produite au Nouveau-Mexique, en Alaska, en Pennsylvanie, en Arizona, pour un total de quarante et une représentations en deux mois. La troupe amorce une tournée en juin avec son spectacle *Rabelais ou la vie carnavalesque de Gargantua et Pantagruel,* d'Antonine Maillet, inscrit au programme du Printemps des Comédiens de Montpellier (France).

— Le monde artistique perd un autre pionnier de la scène théâtrale québécoise: **Pierre Dagenais** s'éteint le 27 décembre à l'âge de soixante-sept ans. Dramaturge et metteur en scène, il fondait L'Équipe en 1943, une troupe de théâtre qui présente des œuvres modernistes à une époque où sévit l'obscurantisme culturel.

JANVIER 1991

— Le **Théâtre UBU** part en tournée française avec son spectacle *Oulipo Show* et donne vingt-six représentations dans les principales municipalités de l'Est de la France dont Avignon, Macon, Aix-en-Provence, Chartre, Brillançon.

— Inauguration du **Centre Strathearn**, une ancienne école rénovée par la Ville de Montréal pour accueillir des groupes communautaires et artistiques parmi lesquels on trouve le Théâtre de Quartier et le Playwright's Workshop.

— Dans le cadre de **Italie au Canada**, plusieurs spectacles théâtraux prennent l'affiche du théâtre Maisonneuve de la Place des Arts : les 5 et 6 janvier, les productions Teatro Diondo Stabile de Palermo, donnent *Le capitaine Ulysse,* une pièce de Alberto Savino mise en scène par Mario Missiroli ; le 8 janvier Victorio Gassman présente en solo *Paroles* qui comprend, entre autres, la récitation de textes dramatiques et poétiques italiens ; enfin, les 11, 12 et 13 janvier, dans une mise en scène de Giorgio Strehler, le Piccolo Teatro Di Milano s'amène avec *La grande magia* de Edouardo Filippo.

— Du 4 au 9, le Centre des auteurs dramatiques (Cead) organise la 5e édition de la **Semaine de la dramaturgie québécoise**. Au programme, des lectures

de textes signés Andrée Racine, Jean-François Caron, Daniel Danis, André Morency, Louise Saint-Pierre, Carole Fréchette, Michelle Allen, Marie Laberge et Marie-Renée Carest, plus un texte-collage de « pièces des années 80 » réalisé par Jean-François Caron.

— Courte tournée du **Théâtre de la Marmaille,** à la mi-janvier, des centres culturels de Beauvais, Strasbourg et Corbeil, en France, avec la distribution italo-québécoise de *Terre promise/Terra promessa*.

— Le prix du Gouverneur général, catégorie « Théâtre francophone » est remis à **Jovette Marchessault** pour *Le voyage magnifique d'Emily Carr* (Leméac éditeur).

— 22 janvier : inauguration tardive du **théâtre du Rideau Vert** dans ses locaux réaménagés de la rue Saint-Denis. Pour l'occasion, Yvette Brind'Amour et Mercedes Palomino ont mis au programme *Le pain dur* de Paul Claudel. Jusqu'à cette date, la saison du Rideau Vert s'était déroulée sur la scène du théâtre Saint-Denis 2.

— Une première mondiale à Montréal : *Les misérables,* une épopée musicale adaptée du roman de Victor Hugo, sont présentés en français dans une production américaine qui compte trente-sept comédiens et comédiennes québécois. Offerts alternativement en français et en anglais, *Les Miz* vont causer bien des remous dans le milieu théâtral montréalais qui vit alors une période de vaches maigres. Le public y va en grand nombre et la critique tombe elle aussi sous le charme du spectaculaire.

— **Carbone 14** joue au Théâtre de la Place de Liège (Belgique) son spectacle *Rivage à l'abandon* ; la distribution est composée pour cette occasion d'une majorité de comédiens belges. Au total, dix représentations, s'échelonnant jusqu'en février.

FÉVRIER 1991

— Le 4 février, le Cead organise une soirée-bénéfice en l'honneur de Gratien Gélinas. Et pour rappeler la nécessité de soutenir la création dramatique, le Centre sollicite des contributions afin de constituer le **Fonds Gratien-Gélinas** d'aide aux jeunes auteurs et à la diffusion internationale. L'événement a permis de récolter près de 60 000 $ dont 31 000 $ seront consacrés à des activités de promotion de la dramaturgie québécoise actuelle.

— Passage du **Théâtre Repère** à Boston, avec *La trilogie des dragons,* présentée dans son intégralité.

MARS 1991

— 18 mars : remise du **Grand Prix du Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal** à *Vie des arts* pour souligner les trente-cinq ans d'existence ininterrompue de cette revue d'art montréalaise. Les deux autres finalistes étaient la troupe de théâtre Carbone 14, animée depuis 1976 par Gilles Maheu, et l'Orchestre de chambre I Musici de Montréal.

— Le 2 mars le **ministère des Affaires culturelles du Québec** célèbre ses trente ans d'existence. Votée en 1961, la loi qui fonde le ministère est une des premières réalisations de l'« équipe du tonnerre » de Jean Lesage. Son instigateur, Georges-Émile Lapalme, s'inspirait alors des consultations effectuées à la grandeur de la province, mais son projet une fois réalisé ne reçut pas l'appui qu'il réclamait au sein du cabinet libéral. La « patente à Lapalme », disait-on à l'époque, ne suscitera longtemps qu'indifférence, et c'est maintenant, trente ans plus tard, que le ministère, dirigé par Liza Frulla-Hébert, s'apprête à revoir en profondeur son mandat.

— Coup dur dans le milieu théâtral à Québec : le **Théâtre de la Bordée**, malgré le succès remporté par la pièce *Junk*, écourte sa saison, annulant ainsi deux spectacles prévus à son programme.

— Le 28 mars, à l'occasion de la **Journée mondiale du théâtre**, l'émission *Radar* (Radio-Canada) consacre tout son temps d'antenne au théâtre. L'animateur Winston McQuade lit de larges extraits d'un texte écrit spécialement pour cette journée par le président de l'Unesco, Federico Casa Mayor.

AVRIL 1991

— Invité à s'y produire, **Momentum** occupe pendant trois semaines les planches du théâtre de la Bastille à Paris avec *Le dernier délire permis,* une pièce écrite et mise en scène par Jean-Frédéric Messier. Avant son retour au Québec, la jeune troupe fait une halte à Londres pour une lecture publique de la même pièce en anglais.

— Le **ministère des Affaires culturelles du Québec** annonce la création à Québec d'un comité de revalorisation du théâtre professionnel local composé de gens du milieu et de fonctionnaires du MAC.

— 21 avril : dans un vaste remaniement ministériel, le Premier Ministre Brian Mulroney permute les ministres de la Défense et des Communications, **Perrin Beatty** et Marcel Masse. Le nouveau titulaire des dossiers culturels au fédéral s'affirme d'emblée en faveur d'une politique nationale de la culture et met en veilleuse certains des projets québécois d'importance mis en marche par son prédécesseur.

MAI 1991

— L'École nationale de théâtre du Canada décerne ses **prix Gascon-Thomas** à Mercedes Palomino, codirectrice et fondatrice du Théâtre du Rideau Vert ainsi qu'à Herbert Whitaker, pour sa contribution, à titre de journaliste culturel, à la vie théâtrale canadienne.

— Le Festival Maywest de Glasgow présente, du 7 mai au 2 juin, la pièce de **Michel Tremblay**, *Le vrai monde ?,* traduite par Martin Bowman et Fille Finlay sous le titre de *True Tae Life ?* Cette production écossaise voyagera par la suite à New York, à l'Université de Stony Brook. Les mêmes traducteurs offrent, par ailleurs, toujours à Glasgow, une production d'*Hosanna,* mise en scène par Caroline Hall. Encore au mois de mai, c'est au tour des *Belles-sœurs* de prendre l'affiche d'un théâtre anglophone, cette fois dans le Yorkshire, en Angleterre. L'adaptation de Noel Greig, *The Good Sisters* fait l'objet d'une mise en scène par Mark Brickman. Enfin, dès le 8 juin débute à Buenos Aires la présentation de l'adaptation espagnole de la célèbre pièce de Tremblay, offerte simultanément à New York, au Broome Street Theatre, par le New Women's Group.

— Du 3 au 5, le Théâtre d'Aujourd'hui fait place à la jeune troupe **le Sang Sûr** qui présente en première montréalaise *Je me sous vide.*

— À l'occasion de son 15e anniversaire, la **Société d'histoire du théâtre du Québec** rend hommage à Yvette Brind'Amour et Jean-Louis Roux, pour leur contribution à la scène québécoise; Laure Cabana, costumière, et Guy Maufette, comédien, animateur et réalisateur à la radio sont également honorés. L'Assemblée annuelle de la Société annonce par ailleurs la nomination d'un nouveau président, André-G. Bourassa qui remplace Renée Legris.

— Le 10 mai, les amis du **Cead** se réunissent au bar-resto Vogue pour célébrer les vingt-cinq ans bien sonnés de cette institution qui a présidé à l'essor de la dramaturgie québécoise et qui poursuit, contre vents et marées, sa mission d'encourager, d'encadrer, de provoquer même le travail des auteurs dramatiques du Québec.

— Du 14 au 19, le **Théâtre de la Marmaille** présente *Clairière* au Brooklyn Academy of Music (New York).

— Les **Productions Recto-Verso**, de Matane, annoncent leur déménagement à Québec.

— Dès le 24 mai a lieu le quatrième **Festival de Théâtre des Amériques**. S'il remporte un franc succès auprès du public (75% de fréquentation des salles), l'événement présentera pour la première fois de son histoire un déficit (de l'ordre de 150 000$). Le moment fort aura certes été le passage du Théâtre Cricot2 de Pologne qui présentait *La classe morte,* créée par le regretté Tadeusz Kantor il y a quinze ans.

— De la mi-mai au 2 juin, le **Théâtre Am Stram Gram** de Genève présente à la Maison-Théâtre, *Mademoiselle Rouge* de Michel Garneau dans une mise en scène de Dominique Caton.

— Les travaux de restauration du **Monument National** où loge l'École nationale de théâtre du Canada débutent à la fin mai. Seize millions de dollars sont engagés par le fédéral pour l'ensemble des travaux qui devraient être terminés pour la rentrée scolaire de 1993.

JUIN 1991

— Pour son ouvrage ***Sociocritique de la traduction : Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)***, Annie Brisset reçoit le prix Ann Saddlemyer, attribué annuellement à l'auteur d'une étude sur le théâtre par l'Association d'histoire du théâtre du Canada.

— Les **Rencontres internationales théâtre et jeunes spectateurs** (R.I.T.E.J.), qui ont lieu à Lyon du 29 mai au 5 juin, accueillent cinq productions québécoises : *L'histoire de l'oie,* une pièce de Michel Marc Bouchard, produite par le Théâtre de la Marmaille ; *Monsieur Léon* et *Côté cour* de Serge Marois, produits par le Théâtre L'Arrière-Scène ; *Conte du jour et de la nuit* et *Comment vivre avec les hommes quand on est un géant* de Suzanne Lebeau, toutes deux présentées par Théâtre Le Carrousel. Dans la foulée de cet événement européen, la Maison-Théâtre organise le 11 juin, en collaboration avec le Cead, une journée consacrée à la dramaturgie québécoise destinée aux jeunes publics.

— Le Conseil québécois du théâtre rend hommage à **Pierre Mac Duff** qui cède le poste de directeur général du Conseil à Pierre Rousseau, ancien conseiller culturel au CACUM. Mac Duff aura tenu la barre du C.Q.T. durant huit ans. Il rejoint l'équipe du Théâtre de la Marmaille au poste de directeur général.

— Monsieur Roland Arpin, directeur général du Musée de la civilisation à Québec, remet le 14 juin son rapport à la ministre des Affaires culturelles, madame Liza Frulla-Hébert. Dans le sillage des recommandations faites par la firme Samson-Bélair, le **Rapport Arpin** suggère une intervention accrue de l'État en faveur de la culture, en proposant par ailleurs des réaménagements substantiels à l'échelle de la production et de la diffusion des produits culturels. Les conclusions de ce rapport feront l'objet d'une Commission parlementaire sur la culture en octobre 1991, le but ultime de l'exercice étant de doter le Québec, pour la première fois, d'une véritable politique culturelle.

— À partir du 27 juin, a lieu à Montréal la première édition du **Festival Fringe** qui regroupe des jeunes troupes venues de partout au Canada, des

États-Unis et d'Europe. L'appel lancé par les organisateurs ne semble pas avoir été entendu toutefois, par les troupes québécoises francophones qui occupent la portion congrue de la programmation. Les organisateurs souhaitent voir cette participation s'accroître dès l'an prochain.

— Après un saut à Colombe (France), entre les 26 et 29 juin, le **Théâtre de la Marmaille** présente *Terre promise/Terra promessa*, du 1er au 4 juillet, à Essen, en Allemagne, au Festival allemand Theatre Der Welt.

— Du mois de juin au mois d'août, le spectacle *Le polygraphe* du **Théâtre Repère** parcourt l'Europe, s'arrêtant à Nuremberg, à Maubeuge (France), à Hambourg, à Barcelone et enfin à Salzbourg. Durant la même période, une autre production de Repère, *La trilogie des dragons,* voyage: Chicago en juin, Mexico en août, Knoxville et Los Angeles en septembre et octobre.

JUILLET 1991

— 12 juillet: décès, suite à une longue maladie, de la comédienne **Luce Guilbeault,** connue autant pour ses rôles nombreux au théâtre et à la télévision qu'au cinéma.

— Pour mettre fin à l'incertitude qui plane depuis plusieurs mois à la **Nouvelle Compagnie théâtrale**, le conseil d'administration annonce la nomination de Brigitte Haentjens au poste de directrice artistique et de Jacques Vézina à la direction générale. Elle remplace Guy Nadon qui, outre les déclarations incendiaires faites à la presse lors de sa démission, laisse un lourd déficit à la Compagnie, ce qui limite à deux, pour la saison 1991-1992, le nombre des productions de la compagnie, débutant en janvier 1992 avec *Iphigénie* de Jean Racine.

— Du 27 juillet au 4 août, **Carbone 14** présente *Le dortoir* dans le cadre du Grand Festival Ciudad de Mexico.

AOÛT 1991

— 17 août: Décès d'**Alain Pontaut,** critique dramatique au journal *Le Devoir* et lui-même auteur de pièces de théâtre et de romans. Né à Bordeaux, en 1925, Pontaut est entre autres l'auteur de *Un bateau que Dieu sait qui avait monté et qui flottait comme il pouvait c'est-à-dire mal.*

— L'**École des Hautes Études commerciales**, sous la présidence de François Colbert, organise une conférence internationale sur la gestion des arts qui a lieu les 22, 23 et 24 août.

Yves JUBINVILLE

LISTES DES SPECTACLES
SAISON 1990-1991
(septembre - juin)

Ces listes ont été établies par ordre alphabétique de titre. Chaque titre est suivi du nom du (ou des) producteur(s) et, quand il diffère du précédent, de celui du lieu de représentation, ainsi que de la date de la première représentation (qui n'est pas toujours celle de la première officielle). Plusieurs signes se glissent cependant entre le titre et le (ou les) producteur(s) : l'astérisque (*) signifie qu'il s'agit là d'une création ; le « (r) » indique une reprise ; le « (m) » indique qu'il s'agit d'un spectacle de marionnettes ; le « (j) » indique que le spectacle a pour public cible la jeunesse — enfants et/ou adolescents — même s'il peut s'adresser aussi aux adultes ; enfin le « (b) » signifie que le spectacle est bilingue.

MONTRÉAL

100% humain, Théâ*tre du Double Signe/Espace La Veillée, 5 décembre 1990

Absolut,* Lucie Grégoire Danse/Théâtre La Chapelle, 31 octobre 1990

Adiedi, Ad Hoc/La Nouvelle Compagnie Théâtrale/Salle Fred-Barry, 17 octobre 1990

Adriana Lecouvreur, Opéra de Montréal/Salle Wilfrid-Pelletier, 11 septembre 1990

Affaire Tartuffe, (L'), The Garrison Officers Rehearse*, (b), Théâtre 1774/Centaur, 6 septembre 1990

À propos de... un violon sur l'épaule ou Madame Violon conférencière,* (j), Le Moulin à Musique/Maison de la culture du Plateau Mont-Royal, 20 février 1991

Arbre des Tropiques, (L'), coproduction Productions Virgo-Groupe de la Veillée/Espace La Veillée, 25 septembre 1990

Artaud/Tête à tête, (r), Groupe de la Veillée/Espace La Veillée, 14 novembre 1990

Baby Blues,* Théâtre d'Aujourd'hui, 15 mars 1991

Bavardine, (La), ou l'invraisemblable histoire..., Carré-Théâtre du Vieux Longueuil/Théâtre de la Ville (Longueuil), 5 avril 1991

Bonne fête Willy, (m), (j), (r), Théâtre de l'Œil, en tournée à compter du 11 octobre 1990

Broue, (r), Productions Avanti Plus/Théâtre Olympia, 27 novembre 1990, en tournée depuis septembre 1990

Cantate grise, Théâtre UBU/Chapelle Historique du Bon-Pasteur, 9 novembre 1990

Capitaine Ulysse, (Le), Teatro Biondo de Palerme/Théâtre Maisonneuve, 5 janvier 1991

Célestine là-bas près des tanneries au bord de la rivière, coproduction Omnibus-Théâtre français du CNA/Espace Libre, 15 janvier 1991

Chacun son tour, Compagnie Jean-Duceppe/Théâtre Port-Royal, 8 janvier 1990

Chantiers de la bombe, (Les), The Fields of the Bomb, (b), (r), Théâtre Imago/ Théâtre La Chapelle, 24 janvier 1991

Charge de l'orignal épormyable, (La), (r), coproduction TNM-Théâtre de Quat'Sous/Théâtre du Nouveau Monde, 13 novembre 1990

Charlotte Sicotte, (m), (j), (r), Théâtre de l'Avant-Pays/ Maison Théâtre, 28 novembre 1990, en tournée depuis le 9 octobre 1990

Cité interdite, (La),* Théâtre Il Va Sans Dire/La Nouvelle Compagnie Théâtrale-Salle Fred-Barry, 19 avril 1991

Comme il vous plaira, Productions L'Archipel/La Licorne, 21 février 1991

Concert,* (m), (j), Théâtre Biscuit, 20 décembre 1990

Conquête de Mexico, (La),* coproduction Nouveau Théâtre Expérimental-Productions Ondinnok/Espace Libre, 9 avril 1991

Considérations sur l'alcool et la ponctualité,* Habeas Corpus/La Nouvelle Compagnie Théâtrale-Salle Fred-Barry, 21 novembre 1990

Conte du jour et de la nuit,* (j), Théâtre Le Carrousel/Maison Théâtre, 1er mai 1991

Contes de quelque part,* Josée Gagnon, Kathy Kennedy, Lin Snelling, Théâtre La Chapelle, 31 mai 1991

Contes d'Hoffman, (Les), Opéra de Montréal/Salle Wilfrid-Pelletier, 20 novembre 1990

Contrepoint pour deux voix fatiguées,* Théâtre de l'Esquisse, Centre Calixa-Lavallée, 22 mai 1991

Conversations entre Beckett et Pinter, (b), Théâtre Imago/Théâtre La Chapelle, 30 avril 1991

Cooking,* Les Productions Omer Veilleux/Centre Calixa-Lavallée, 22 janvier 1991

Crime et châtiment, Groupe de la Veillée/Espace La Veillée, 11 avril 1991

Dans la solitude des champs de coton, Espace GO, 15 janvier 1991

Der Rosenkavalier, Opéra de Montréal, Salle Wilfrid-Pelletier, 9 avril 1991
Dernier délire permis, (Le), (j), (r), Momentum/Maison-Théâtre, 24 avril 1991
Des restes humains non identifiés et la véritable nature de l'amour, Théâtre de Quat'Sous, 15 janvier 1991
Déséquilibre : le défi,* (j), Dynamo Théâtre/Maison de la culture Frontenac, 20 février 1991
Durocher le milliardaire,* Nouveau Théâtre Expérimental/Espace Libre, 5 mars 1991
Échange, (L'), Théâtre du Café de la Place, 7 novembre 1990
École des femmes, (L'), Théâtre du Nouveau Monde, 25 septembre 1990
Elvire Jouvet 40, (r), Théâtre de Quat'Sous, 29 mai 1991
Émilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone, Espace GO, 11 septembre 1990
Encore une histoire de... et autres titres,* La Maure Danse/Bibliothèque nationale du Québec-Théâtre de la Ville (Longueuil), 21 mars 1991
Enfants terribles, (Les), ou l'ambition démesurée de l'enfance, (r), Les Enfants Terribles/Théâtre La Chapelle, 25 septembre 1990
Ennemi du peuple, (L'), Compagnie Jean-Duceppe/Théâtre Port-Royal, 31 octobre 1990
Entre l'équinoxe et le solstice,* Rêve incorporé danse-arts/Théâtre La Chapelle, 15 novembre 1990
... Et Laura ne répondait rien, Théâ*tre de Quat'Sous, 17 septembre 1990
Farce de l'âge, (La),* Théâtre du Rideau Vert, 26 février 1991
Gaspard, Groupe Multidisciplinaire de Montréal, La Nouvelle Compagnie Théâtrale-Salle Fred-Barry, 9 janvier 1991
Glengarry Glen Ross, (r), coproduction Théâtre de la Manufacture-Production du Cowboy Solitaire, 11 septembre 1990, en tournée à compter du 3 mars 1991
Grain de sable, (j), (r), Théâtre 1 000 Tours/Maison-Théâtre, 7 novembre 1990
Guerre, (La), Groupe de la Veillée/Espace La Veillée, 8 janvier 1991
H. Pinter, Théâtre Strate/Théâtre Biscuit, 8 mai 1991
Hélène Leclair Danse, Théâtre La Chapelle, 6 mars 1991
Henri IV, (j), Nouvelle Compagnie Théâtrale/Salle Denise-Pelletier, 15 mars 1991
Histoire pour passer la nuit blanche,* Théâtre Petit Chaplin/Centre Calixa-Lavallée, 11 octobre 1990
Honneur perdu de Katharina Blum, (L'), Théâtre de l'Opsis/Élysée, 9 octobre 1990
Hosanna, Théâtre de Quat'Sous, 21 janvier 1991
I Paglacci et Gianni Schicchi, Opéra de Montréal/Salle Wilfrid-Pelletier, 12 février 1991

*Îles**, Fondation Jean-Pierre Perreault/Théâtre Maisonneuve, 21 mars 1991

Illusion comique, (L'), (j), La Nouvelle Compagnie Théâtrale/Salle Denise-Pelletier, 16 octobre 1991

Impertinence, (m), (r), Théâtre de l'Avant-Pays/Théâtre La Chapelle, 13 février 1991

Jeune homme en colère, (j), La Nouvelle Compagnie Théâtrale/Salle Denise-Pelletier, 15 janvier 1991

Jeux de femme, Société de la Place des Arts/ Théâtre du Café de la Place, 20 mars 1991

Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris, Boff Boff Broadway/La Nouvelle Compagnie Théâtrale/Salle Fred-Barry, 18 septembre 1990

Jouons avec les livres, (j), (r), coproduction Théâtre en Bouches Décousues-Communications-Jeunesses/Espace GO, 6 février 1991

Kâ, (r), coproduction Quartz Opéra-Productions Ram-16/Élysée, 11 septembre 1990

*Laliberté a du chien**, Sylvie Laliberté/4040, Saint-Laurent, 18 octobre 1990

Lettres de la religieuse portugaise, (Les), Théâtre de Quat'Sous, 12 novembre 1990

*Mademoiselle Rouge**, (j), Théâtre Am Stram Gram de Genève/Maison-Théâtre, 15 mai 1991

Magnifique aventure de Denis St-Onge, (La), (j), (r), Théâtre Petit à Petit/ Maison de la culture de Notre-Dame-de-Grâce, 11 octobre 1990, en tournée à compter du 30 octobre 1990

Maison suspendue, (La),* Compagnie Jean-Duceppe/Théâtre Port-Royal, 12 septembre 1990, en tournée à compter du 1er novembre 1990

Mâles heures, (Les),* coproduction Fortier Danse-Création-Centre national des arts/Studio Alfred-Laliberté, 22 janvier 1991

*Matière**, Théâtre du Manteau Noir/Théâtre La Chapelle, 16 mars 1991

Mémoire du nord, (La),* Jocelyne Montpetit, Espace La Veillée, 20 mars 1991

Ménagerie de verre, (La), Théâtre Populaire du Québec/Maison de la culture Frontenac, 17 janvier 1991, en tournée à compter du 30 janvier 1991

Métèque, (Le), (r), Théâtre de l'Esquisse/Centre culturel Calixa-Lavallée, 28 mai 1991

Michel hurlait, (r), Mécanique générale/Espace GO, 9 avril 1991

*Mirado mi-clos**, Le Carré des Lombes/Théâtre La Chapelle, 3 avril 1991

Misérables, (Les), Cameron Mackintosh/Théâtre Saint-Denis, 17 janvier 1991

Monsieur de Pourceaugnac, La Grosse Valise, Théâtre La Chapelle, 22 janvier 1991

Musique du Tamanoir, (La), (j), (r), Théâtre de la Source/Centre Calixa-Lavallée, 22 mai 1991

Nuit blanche de Barbe-Bleue, (La), (j), (r), Théâtre de Quartier, en tournée à compter du 19 janvier 1991
Nuit de Molière, (La), La Nouvelle Compagnie Théâtrale/Salle Denise-Pelletier, 12 novembre 1990
O'Fortuna, Anonymus/Chapelle Historique du Bon-Pasteur, 15 janvier 1991
Oh les beaux jours, Espace GO, 30 octobre 1990
On ne badine pas avec l'amour, Théâtre du Nouveau Monde, 12 mars 1991
Oui ou non, (j), (r), Théâtre de Carton, en tournée à compter du 5 octobre 1990
Oncle Vania, Théâtre Populaire du Québec/Maison de la culture Frontenac, 7 mars 1991
Pain dur, (Le), Théâtre du Rideau Vert, 22 janvier 1991
Parade sauvage, (r), Groupe de la Veillée/Espace La Veillée, 6 février 1991
Parcours scénographique,* Productions Recto-Verso (Matane)/Espace Libre, 13 novembre 1990
Paroles, Vittorio Gassman/Théâtre Maisonneuve, 8 janvier 1991
Peau, chair et os, coproduction Carbone 14/Centre national des arts dans le cadre du Festival de Théâtre des Amériques du 24 au 30 mai 1991, et à l'Espace Libre à compter du 31 mai 1991
Peer Gynt, Théâtre du Nouveau Monde, 22 janvier 1991
Penthésilée, (r), Groupe de la Veillée/Espace La Veillée, 26 octobre 1990
Petit cheval bleu, (Le), (m), (j), Marionnettes du Grand Théâtre de Québec/ Maison-Théâtre, 13 mars 1991
Ptite marchande, (La),* L'Illusion, Théâtre de Marionnettes/La Licorne, 19 décembre 1990
Pleurer pour rire, (j), Théâtre des Confettis/Maison Théâtre, 17 octobre 1990
Prix, (Le), Compagnie Jean-Duceppe/Théâtre Port-Royal, 20 février 1991
Reines, (Les),* Théâtre d'Aujourd'hui, 18 janvier 1991
Retour du refoulé, (Le),* coproduction Nathalie Delorme-Tangente/Bibliothèque nationale du Québec, 22 mai 1991
Revenants, (Les),* Montréal-Danse/Place des Arts, 1er mars 1991
Réverbère, Théâtre des Fructambules/Centre d'Essai de l'Université de Montréal, 8 mai 1991
Rictus, Prod*uctions Rictus/Espace La Veillée, 22 février 1991
Rouge tandem, (m), (j), Théâtre du Gros Mécano/Maison-Théâtre, 16 janvier 1991
Sang de Michi, (Le), Ma Chère Pauline/Espace GO, 5 mars 1991
Sankaï Juku, Troupe de buto du Japon/Théâtre Maisonneuve, 11 septembre 1991
Sarah Bernhardt et la Bête, (r), Entreprises Gesser/Théâtre Café de la Place, 23 janvier 1991

Shakespeare, l'Opsis et vous, Théâtre de l'Opsis, en tournée dans les Maisons de la culture à compter du 5 mars 1991

Shakespeare : un monde qu'on peut apprendre par cœur, (j), La Nouvelle Compagnie Théâtrale/Salle Denise-Pelletier, 15 avril 1991

Six Guitry m'étaient contés, Le P'tit Gaucher/La Poudrière, 2 octobre 1990

Sol : L'univers est dans la pomme, Société de Gestion des Arts de Montréal/ Théâtre Maisonneuve, 8 mai 1991

Tauromaquia, Théâtre Sortie de Secours/La Nouvelle Compagnie Théâtrale/ Salle Fred-Barry, 13 février 1991

Ténor demandé, Théâtre du Rideau Vert, 4 décembre 1990

Terre promise/Terra promessa, (j), (r), Théâtre de la Marmaille, en tournée à compter du 15 février 1991

Train d'enfer,* O'Vertigo Danse, Théâtre Maisonneuve, 18 avril 1991

Trilogie de la villégiature, (La), Théâtre du Nouveau Monde, 30 avril 1991

Tu faisais comme un appel, Atel*ier-Studio Kaléidoscope/La Nouvelle Compagnie Théâtrale-Salle Fred-Barry, 20 mars 1991

Un autre monde, (m), (j), (r), Théâtre de l'Œil/Bibliothèque municipale de Notre-Dame-de-Grâce, 27 octobre 1990, en tournée à compter du 10 décembre 1990

Un samouraï amoureux, Théâ*tre de la Manufacture/La Licorne, 9 avril 1991

Un sofa dans le jardin, (j), Théâtre Niveau Parking/Maison-Théâtre, 13 février 1991

Veuve joyeuse, (La), Opéra de Montréal, Salle Wilfrid-Pelletier, 25 mai 1991

Voix d'Orphée, (La),* Nouveau Théâtre Expérimental/Espace Libre, 9 octobre 1990

Voix parallèles, Soci*été de la Place des Arts/Théâtre du Café de la Place, 5 septembre 1991

Vol au-dessus d'un nid de coucou, Compagnie Jean-Duceppe/Théâtre Jean-Duceppe, 10 avril 1991

*Votre fille Peuplesse par inadvertance, Théâ*tre d'Aujourd'hui, 16 novembre 1990

Voyage magnifique d'Emily Carr, (Le),* Théâtre d'Aujourd'hui, 21 septembre 1990

William S,* Théâtre du Rideau Vert, 16 avril 1991

PRODUCTIONS THÉÂTRALES ANGLOPHONES

Affaire Tartuffe, (L')*, (b), Théâtre 1774/Théâtre Centaur, 6 septembre 1990
Affections of May, Centaur Theatre Co., 9 avril 1991
Almighty Voice and His Wife, Play*wrights' Workshop Montreal/Centre Strathearn, 4 février 1991
Billy Bishop Goes to War, Geordie Productions/D.B. Clarke Theatre, en tournée au printemps 1991
Blythe Spirit, Saidye Bronfman Theatre et Lake Brome Theatre/Centre Saidye Bronfman, 6 octobre 1990
Cat on a Hot Tin Roof, Centaur Theatre Co., 12 mars 1991
Comedy Week-End, Seco*nd City Theatre (Toronto)/Centre Saidye Bronfman, 11 mai 1991
Connect With Dots, Seco*nd Nature Theatre/Centre Strathearn, 13 mars 1991
Conversation Beckett-Pinter, (b), Imago Theatre/Théâtre La Chapelle, 30 avril 1991
Ellis Island, Yiddish Theatre/Centre Saidye Bronfman, 10 novembre 1990
Fiddler on The Roof, Yiddish Theatre/Centre Saidye Bronfman, 1er juin 1991
Franky and Johnny in the Clair de Lune, Bulldog Theatre/Centre Strathearn, 11 juin 1991
I'm Not Rappaport, Saidye Bronfman Theatre Co., 9 avril 1991
Land Where The Trees Talk, Teesri Duniya/Théâtre Centaur, 26 septembre 1990
Marilyn Lightstone, Saidye Bronfman Theatre Col, 27 octobre 1990
Moving With Nancy,* Playwrights'Workshop Montreal/Centre Strathearn, 12 avril 1991
Much Ado About Nothing, Repercussion Theatre, tournée estivale dans les parcs de Montréal, août 1991
My Children ! My Africa !, Centaur Theatre Company, 1er novembre 1990
Our Country's Good, Centaur Theatre Company, 27 septembre 1990
Peacemaker, (j), (r), Youtheatre, tournée dans les écoles en février 1991
Quebec Drama Festival '91, Old Exchange Arts Centre, du 30 avril au 4 mai 1991
Rosencrantz and Guildenstern Are Dead, Repercussion Theatre/Maison de la culture N.D.G., 8 janvier 1991
Sarah Bernhardt and The Beast, (r), Théâtre du Café de la Place, 23 janvier 1991
Shrinking,* Blue Knight Theatre/Théâtre La Chapelle, 10 octobre 1990
Smile Orange,* Black Theatre Workshop/Théâtre Centaur, 11 octobre 1990
The Death of René Lévesque, Cent*aur Theatre Co., 5 février 1991

The Haunting, Foolhouse Theatre Company/Institut Fraser-Hickson, 26 octobre 1990

The Man of La Mancha, The Association of Producing Artists (APA)/Institut Fraser-Hickson, 13 mars 1991

The Occupation of Heather Road, Stree*t People Theatre/McGill Players' Theatre

The Tempest, Repercussion Theatre, tournée estivale dans les parcs de Montréal, août 1991

Whelie, (j), Youtheatre, tournée québécoise dans les écoles, 4 février 1991

Woman in Black, Centaur Theatre Co., 3 janvier 1991

OTTAWA-HULL

Célestine, (La), coproduction d'Omnibus (Montréal, et du Théâtre français du Centre national des arts/CNA (Ottawa), 20 novembre 1990

Cinq Nô modernes, Théâtre français/CNA (Ottawa), 7 février 1991

Coupe Stainless, (La), Théâtre de l'Île (Hull), 16 janvier 1991

Deuxième souffle,* Théâtre du Nouvel-Ontario/La Cour des Arts (Ottawa), 4 avril 1991

Duo pour une soliste, Théâtre de l'Île (Hull), 12 septembre 1990

Locandiera, (La), Comédie des Deux Rives/Studio de l'Université d'Ottawa, 19 mars 1991

Ma grosse chum de fille, Théâtre de l'Île (Hull), 21 mars 1991

Merz-Jazz Ensemble, (Le), Groupe Berlin Est/Studio de l'Université d'Ottawa, 27 janvier 1991

Outardes, (Les), Théâtre de l'Île (Hull), 8 mai 1991

Poupée de Pélopia, (La), Théâtre du Trillium/La Cour des Arts (Ottawa), 16 novembre 1990

Rita Joe, Comédie des Deux Rives/Studio de l'Université d'Ottawa, 30 octobre 1990

Signal d'alarme,* Triangle Vital/Salle René-Provost (Hull), 17 janvier 1991

Soirée bénéfice pour ceux qui ne seront pas là en l'an 2000,* Théâtre Distinct/Studio de l'Université d'Ottawa, 10 mai 1991

Tango, Comédie des Deux Rives/Studio de l'Université d'Ottawa, 12 février 1991

Une job à vie, Théâtre de l'Île/Salle René-Provost (Hull), octobre 1990

Un inspecteur vous demande, Théâtre de l'Île/Salle René-Provost (Hull), 11 avril 1991

Visite de la vieille dame, (La), Théâtre français/CNA (Ottawa), 14 septembre 1990

Zazie dans le métro, (j), coproduction de la Compagnie Libellule et de la ville d'Athis-Mons/Musée canadien des Civilisations (Hull), 16 mai 1991

SPECTACLES DE TOURNÉE

Amis, (Les), Théâtre Petit à Petit (Montréal)/CNA (Ottawa), 12 février 1991

Artaud / tête à tête, Groupe de la Veillée (Montréal)/CNA (Ottawa), 30 octobre 1990

Dernier délire permis, (Le), Momentum (Montréal)/CNA (Ottawa), 25 septembre 1990

Glengarry Glen Ross, Théâtre de la Manufacture (Montréal)/CNA (Ottawa), 21 mars 1991

Maison suspendue, (La), Compagnie Jean-Duceppe (Montréal)/CNA (Ottawa), 14 mai 1991

Passion fast-food, Théâtre Niveau Parking (Québec)/CNA (Ottawa), 14 mai 1991

*Plaques tectoniques** (version finale) coproduction du Théâtre Repère (Québec), Cultural Industry Ltd (Royaume-Uni) et Festival de Théâtre des Amériques (Montréal), 20 juin 1991 (français), 2 juillet 1991 (anglais)

Polygraphe, (r), Théâtre Repère (Québec)/CNA (Ottawa), 12 mars 1991

Terre promise/Terra promessa, coproduction du Théâtre de la Marmaille (Montréal) et du Teatro dell' Angolo (Turin)/CNA (Ottawa), 3 mai 1991

QUÉBEC

Barbier de Séville, (Le), Théâtre du Trident, 9 avril 1991
Being at home with Claude, Théâtre de la Bordée, 18 septembre 1990
Belles-sœurs, (Les), Théâtre du Trident, 26 février 1991
Citrouille, Théâtre du Bois de Coulonge, le 21 juin 1991
Falstaff, Théâtre du Trident, le 18 septembre 1990
Gingerbread Lady, Théâtre du Bois de Coulonge, le 17 mai 1991
Hippopotamie,* (j), Théâtre des Confettis/Théâtre Périscope, 19 mars 1991
Île de mon frère, (L'),* Les Productions Gémini/Théâtre Périscope, 12 mars 1991
Jo et *Gaïa la terre*,* (j), Théâtre du Gros Mécano et Théâtre jeunesse du Centre national des arts/Théâtre Périscope, 2 mai 1991
Junk, (r), Théâtre de la Bordée et Théâtre Blanc, 15 janvier 1991
Point de non-retour, (Le), Théâtre du Bois de Coulonge, 26 juillet 1991
Salon de l'anti-monde, (Le), Théâtre Repère/Théâtre Périscope, 2 avril 1991
Muses orphelines, (Les), Théâtre du Trident, 6 novembre 1990
O Fortuna, l'Ensemble Anonymus/Théâtre Périscope, 19 février 1991
On ne badine pas avec l'amour, Théâtre du Trident, 15 janvier 1991
7e année, (La),* Théâtre de la Bordée, 13 novembre 1990
Terminus,* Théâtre Niveau Parking/Théâtre Périscope, 22 novembre 1990

SPECTACLES DE TOURNÉE

Amis, (Les), Théâtre Petit à Petit/Théâtre Périscope
À quelle heure on meurt ?, Espace GO/Théâtre Périscope
Broue, Productions Avanti Plus/Salle Raoul-Jobin du Palais Montcalm
Comment vivre avec les hommes quand on est un géant, Le Carrousel/Théâtre Périscope
Cré menteur, Productions Avanti Plus/Salle Raoul-Jobin du Palais Montcalm
Dernier délire permis, (Le), Théâtre Momentum/Théâtre Périscope
Écho d'une miette, la compagnie Voxtrot/Auditorium Joseph-Lavergne
Folle à lier, Compagnie Jean-Duceppe/Salle Albert-Rousseau
Kraken, Théâtre du Double Signe/Auditorium Joseph-Lavergne
Maison suspendue, (La), Compagnie Jean-Duceppe/Salle Albert-Rousseau
Ménagerie de verre, (La), Théâtre Populaire du Québec/Salle Albert-Rousseau et de l'Institut
Quatre saisons de Piquot, (Les), Théâtre de Zef/Salle Raoul-Jobin du Palais Montcalm

Merz Opéra, Théâtre UBU/Auditorium Joseph-Lavergne
Oncle Vania, Théâtre Populaire du Québec/Salle de l'Institut
Pleine lune, Productions Marleb/Salle Raoul-Jobin du Palais Montcalm
Terre promise/Terra promessa, Théâtre de la Marmaille/Théâtre Périscope
Visite de la vieille dame, (La), Centre national des arts/Salle Albert-Rousseau

RÉGIONS

La présente liste des productions professionnelles en région constitue un simple aide-mémoire de la production théâtrale de la saison 1990-1991 et ne prétend absolument pas à l'exhaustivité ; il nous a été malheureusement impossible de trouver des correspondants dans chacune des régions. Par ailleurs, ni les bureaux régionaux du ministère des Affaires culturelles ni les Conseils régionaux de la Culture ne pouvaient fournir la simple et stricte liste des spectacles de théâtre (spectacles des troupes professionnelles régionales et des troupes nationales en tournée) présentés sur leur territoire... Nous devons à nos collaborateurs en région de pouvoir. Voir aussi la liste des spectacles dans la section «Théâtre estival» pour les autres productions régionales. (N.D.L.R.)

ABITIBI-TÉMISCAMINGUE

Albertine, en cinq temps, Théâtre La Poudrerie (Rouyn-Noranda), 19 septembre 1990

Change pas, c'est comme ça qu'on t'aime,* (j), Les Productions 636 (Val d'Or), 19 avril 1991

Chien, (Le), Théâtre La Poudrerie (Rouyn-Noranda), 16 janvier 1991

Derrière la porte,* Théâtre Les Zybrides (Rouyn-Noranda), 5 février 1991

Deux grâces et demie, (Les),* Les Productions 636 (Val d'Or), 8 mars 1991

Singapour Sling,* Théâtre Les Zybrides (Rouyn-Noranda), 1er mai 1991

Un paquet trouble, Théâtre Les Zybrides (Rouyn-Noranda), 21 novembre 1990

SPECTACLES DE TOURNÉE

Au bout de mon crayon, (j), Théâtre Entre Chien et Loup (Sherbrooke), 28 août 1990

À vos souhaits, Théâtre Profusion, 9 octobre 1990

Clef, (La), (j), La Feuille Blanche (Hull), 4 décembre 1990

Cré menteur, Productions Avanti Plus (Montréal), 27 septembre 1990

Fleurs d'acier, Théâtre du Rire (Montréal), 1er avril 1991

Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon, (j), Théâtre du Gros Mécano (Québec), 3 novembre 1990

Boîtes ne sont pas toutes carrées, (Les), (j), Le Moulin à Musique (Montréal), 28 novembre 1990
Maison suspendue, (La), Compagnie Jean-Duceppe (Montréal), 13 novembre 1990
Ménagerie de verre, (La), Théâtre Populaire du Québec (Montréal), 12 février 1991
Omer Veilleux, Productions Omer Veilleux (Montréal), 31 janvier 1991
Oncle Vania, Théâtre Populaire du Québec (Montréal), 1er mars 1991
Pleine lune, Théâtre des Grands Chênes (Kingsey Falls), 1er février 1991
Rock du grand méchant loup, (Le), Productions TEB Théâtre (Montréal), 21 août 1991
Vie à l'envers, (La), Théâtre Parminou (Victoriaville), 27 novembre 1990
Zig zag, (j), Théâtre de l'Aubergine (Québec), 1er mars 1991

BAS-DU-FLEUVE ET GASPÉSIE

SPECTACLES DE TOURNÉE

Bilbo le Hobbit, (j), Théâtre Sans Fil (Montréal), 3 février 1991
Bonne Fête Willy, (j), Théâtre de l'Œil (Montréal), tournée en octobre 1990
Boîtes ne sont pas toutes carrées, (Les), (j), Le Moulin à Musique (Montréal), tournée en novembre 1990
Caves de Saint-Germain-des-Prés, (Les), Les troglodythes (Montréal), 27 avril 1991
Charlotte Sicotte, (j), Théâtre de l'Avant-Pays (Montréal), tournée mars 1991
Cré menteur, Productions Avanti Plus (Montréal), tournée octobre 1990
Fleurs d'acier, Théâtre du Rire (Montréal), tournée avril 1991
Maison suspendue, (La), Compagnie Jean-Duceppe (Montréal), 9 décembre 1990
Marcel, tu m'harcèles, 2 mars 1991
Ménagerie de verre, (La), TPQ (Montréal), tournée mars 1991
Noir de monde, Productions Julie Vincent (Montréal), 16 mars 1991
Nuit blanche de Barbe-Bleue, (La), Théâtre de Quartier (Montréal), tournée avril 1991
Ptite marchande, (La),* (j), (m), L'Illusion (Montréal), 23 février 1991
Pleine lune, Théâtre des Grands Chênes (Kingsey Fall), 9 février 1991
Mur Mur, (j), Dynamo Théâtre (Montréal), 17 février 1991
Oui ou non, (j), Théâtre de Carton (Longueuil), 18 avril 1991
Passe-Partout, (j), Productions Passe-Partout (Montréal), 10 novembre 1990

Potatoes people, (j), Théâtre Beyond the Words, 31 octobre 1990
Rebis, tournée mondiale FTA, 4 juin 1991
Terre promise/Terra promessa, (j), Théâtre de la Marmaille (Montréal) et Teatro dell'Angolo, 3 novembre 1990
Tchico, (j), Théâtre de la Pointe-du-Moulin, 3 mars 1991

BOIS-FRANCS

Alphonse, Dorimène et les autres,* Théâtre Parminou, Lévis, hiver 1991
Au pied de la lettre,* Théâtre Parminou, Joliette, automne 1990
Bel âge, (Le),* Théâtre Parminou, Montréal, printemps 1990
Bonne fête des mots,* Théâtre Parminou, Montréal, printemps 1990
École avant tout, (L'), Théâtre Parminou, Trois-Rivières, hiver 1991
En route vers l'égalité, Théâtre Parminou, Montréal, hiver 1991
Pas de justice pour Thémis,* Théâtre Parminou, Laval, automne 1990
Pas de vacances pour les anges,* Théâtre Parminou, Lotbinière, automne 1990
Plafond de verre,* (Le), Théâtre Parminou, Hull, hiver 1991
Poésie fout le camp, (La), La Troupe à Wilfrid, Victoriaville, printemps 1991
Poisson d'argent, (j), La Troupe à Wilfrid, tournée régionale, printemps 1990
Profession fantôme,* Théâtre Parminou, Québec, automne 1990
La qualité, ça se soigne,* Théâtre Parminou, Québec, automne 1990
Vidéo Manie ou père manquant, fils mêlés,* La Troupe à Wilfrid, Victoriaville, été 1991
Vie à l'envers, (La),* Théâtre Parminou, Québec, automne 1990

ESTRIE

100% humain,* Théâtre du Double Signe (Sherbrooke)/Petit Théâtre, 3 novembre 1990
Juste avant le tournant,* Théâtre du Sang Neuf (Sherbrooke), 31 octobre 1990
Petit prince, (Le),* L'Aire de Jeu (Sherbrooke)/Centre culturel Université de Sherbrooke, 27 décembre 1990
Y'é pas sortable,* Théâtre du Sang Neuf (Sherbrooke), 31 octobre 1990
Au bout de mon crayon, (j), Théâtre Entre Chien et Loup (Sherbrooke), tournée nationale
Des livres et Zoé ou Chou bidou woua, (j), Théâtre Entre Chien et Loup (Sherbrooke), tournée nationale

SAGUENAY-LAC-SAINT-JEAN

Au retour des oies blanches, Les Têtes Heureuses (Chicoutimi), automne 1990
Belles-sœurs, (Les), Théâtre Populaire d'Alma, printemps 1991
Déposition, (La), Théâtre de la Rubrique (Jonquière), tournée nationale
Souriez, Mademoiselle Robi, Le Mic-Mac (Roberval)

THÉÂTRE ESTIVAL
(mai-août 1991)

MONTRÉAL

*Éléphantissimo**, (j), Théâtre Biscuit, 13 juillet 1991
Fenêtre sur qui?, Théâtre Pluriel/École nationale de théâtre, 18 juin 1991
Habit de noce, (L'), Théâtre Optique/Vieux-Fort de l'Île Ste-Hélène, 14 juillet 1991
Macbeth, Théâtre Haut Parleur/Place d'Youville, 26 juillet 1991
Neveu de Rameau, (Le), Théâtre de Poche (Genève)/Théâtre Jean-Duceppe, 13 août 1991
Palmes de M. Schutz, (Les), Théâtre du Nouveau Monde, 11 juillet 1991
Pied de poule, coproduction Fogel/Sabourin-Productions Oxygène/Vieux-Port de Montréal, Hangar n° 10, 13 juin 1991
Six Guitry m'étaient contés, Le P'tit Gaucher/Théâtre de la poudrière, 4 juin 1991
Vive les mariés, Auditorium du Cégep Ahuntsic, 12 juillet 1991
*Voisin-voisines ou L'hilarologie**, Compagnie de Théâtre Roberge/Centre Calixa-Lavallée, 28 mai 1991

OTTAWA-HULL

Chaudière d'or, (La), (j), Productions Padem/Théâtre Masson, 19 juin 1991
Éducation de Rita, (L'), Théâtre de l'Île, 29 juin 1991
Névrose à la carte, Promo Théâtre/Théâtre de la Sucrerie, 26 juin 1991
Souvenirs de Brighton Beach, Théâtre de l'Île, 27 juin 1991

QUÉBEC

16e ne répondait plus, (Le), Carrefour culturel et touristique de l'Érable, 4 juillet 1991
Bonne fête maman, Théâtre Beaumont Saint-Michel, 25 juin 1991

Chatte et le hibou, (La), Théâtre du Manoir du Lac Delage, 7 juin 1991
Comme ça tu te sépares, Théâtre de l'Île-aux-coudres, 22 juin 1991
Grandes chaleurs, (Les), Théâtre de la Fenière, 6 août 1991
Lac Langlois, (Le), Club des Élans, 27 juin 1991
Love, Le Moulin Marcoux, 11 juillet 1991
Petite boutique aux horreurs, (La), Théâtre du Petit Champlain, 21 juin 1991
Pieds nus dans le parc, Théâtre d'été de Stoneham, 13 juin 1991
Pop corn, Théâtre de la Fenière, 25 juin 1991
Pour le meilleur et pour le pire, Théâtre de la Fenière, 18 mai 1991
Pour le meilleur et pour le pire, Théâtre de l'Île, 28 juin 1991
Quelque part un lac, Théâtre Paul-Hébert, 18 juin 1991

ABITIBI-TÉMISCAMINGUE

Antichambre des rois, (L'), Cabaret de la Dernière Chance, 2 juillet 1991
Berlue, (La), Centre socioculturel, 11 juillet 1991
Déprime, (La), Théâtre de la Crique, 6 juillet 1991
Grande opération, (La), Théâtre de la Poudrerie, 3 juillet 1991
Mousse, Salle de l'Église Ukrainienne, 17 juillet 1991
Péché mortel, Chalet du Club de ski de fond, 3 juillet 1991
Poisson d'avril, Salle des Chevaliers de Colomb, 28 juin 1991

BAS-DU-FLEUVE ET GASPÉSIE

Amour, vous connaissez ?, (L'), Les Productions Idem/Théâtre d'été du Barachois de Matane, 19 juin 1991
C'était avant la guerre à l'Anse-à-Gilles, Théâtre les Gens d'en Bas, Grange Théâtre du Bic, 4 juillet 1991
Danse des baboons, (La), Centre culturel de Pphenegamook, 27 juin 1991
Deux vierges, (Les), Théâtre de la Côte-Sud, 11 juillet 1991
Été des carcasses, (L'), Troupe La Pince-Farine, Centre d'Art de Percé 1er juillet 1991
Entrez sans frapper, Théâtre Incliné/Maison de la culture de Rivière-du-Loup, 3 juillet 1991
Faux départ, Théâtre de la Roche à Veillon, 22 juin 1991
Grands moyens, (Les), Productions À tour de rôle/Théâtre la Moluque, 4 juillet 1991
Maison cassée, (La),* Théâtre de la Ville (Trois-Pistoles), 3 juillet 1991

Manon last call/Sous le signe du Cancer, Les productions de la Galerie d'en arrière/Théâtre d'été du Barachois de Matane, 24 juillet 1991
Opération pigeon,* Théâtre du Quidam/Centre récréatif d'Amqui, 2 juillet 1991
Portrait de famille, Théâtre de la Grange/Maison de la culture de Sainte-Anne-des-Monts, 10 juillet 1991
Retour des belles-sœurs, (Le),* Théâtre l'Air d'aller/École élémentaire de Saint-Siméon, 2 juillet 1991
Tel père... telle paire, Théâtre du Faubourg, 27 juin 1991

CHARLEVOIX ET CÔTE-NORD

Festival Molière Charlevoix, Théâtre du Manoir Richelieu, 22 juin 1991
P.S. ton chat est mort, Centre socioculturel, 3 juillet 1991

DRUMMONDVILLE ET LES BOIS-FRANCS

Black and white, Théâtre le Bosquet, 19 juin 1991
Grand Zèbre, (Le), Maison de la Culture à Waterloo, 1er août 1991
Pâté de campagne, Théâtre des Grands Chênes, 19 juin 1991
Tuxedo Palace, Théâtre de la Chèvrerie, 19 juin 1991
Victo en folie – 2,* Théâtre Parminou/Centre de création théâtrale, 13 juillet 1991
Vidéo Manie ou père manquant, fils mêlés, Théâtre de la Troupe à Wilfrid, 18 juin 1991

ESTRIE

Appelez-moi Stéphane, Théâtre de la Marjolaine, 22 juin 1991
Billy Bishop goes to War, Geordie Productions/Théâtre Lac Brôme, 26 juin 1991
Histoire fantastique d'une nuit blanche,* (j), Le Théâtre De la Dame de Cœur, 21 juin 1991
Ma grosse chum de fille, Théâtre Thé des Bois, 21 juin 1991
Man of La Mancha, Théâtre Lac Brôme, 10 juillet 1991
Noce, (La), Tramway, 23 juin 1991
Noel Corward, a portrait,* Théâtre Lac Brôme, 28 août 1991

Nurse Jane goes to Hawaii, Théâtre Lac Brôme, 7 août 1991
Pianiste du Raindrop, (Le), Théâtre Le Chéribourg, 28 juin 1991
Répétition, (La), Coopérative culturelle d'Asbestos, 29 juin 1991

LANAUDIÈRE

À tout seigneur, tout honneur, Théâtre à l'Eau courante, 3 juillet 1991
Becquer... Bobo,* Théâtre de la Montagne Coupée, 25 juin 1991
Black and white, Cabaret-théâtre Belle-Montagne, 22 juin 1991
En attendant bébé, Théâtre d'été Les Femmes Collin, 22 juin 1991
Ho, les moteurs !, Théâtre Mille et une Visions, 21 juin 1991
Mandragore, (La), Théâtre du Vieux-Terrebonne, 14 juin 1991
Match, Villa du Patrimoine de Québec à Berthier, 22 juin 1991
T'es mieux de pas être malade à l'urgence, Théâtre La Mine d'Arts, 26 juin 1991
Une ombre à la bibliothèque,* Salle La Mitaine, 5 juillet 1991

LAURENTIDES

Arnacœur, (L'), Théâtre Le Grangerit, 8 août 1991
Auberge des morts subites, (L'), Érablière La Corniche, 27 juin 1991
Bouffes et frissons, Théâtre de la Butte à Val-David, 15 juin 1991
Cadavre à découvert, Théâtre de Saint-Adolphe, 21 juin 1991
Chômage, Théâtre Mont-Avila, 21 juin 1991
Cinquième suspect, (Le), Manoir La Lorraine, 25 juin 1991
Coconut Beach, Production Pro-Tech et Fusion/Théâtre d'été Le Rousillon, 26 juin 1991
Danses sociales, La Tappe, 5 juillet 1991
Domino, Théâtre de l'Hôtel Chanteclerc, 18 juin 1991
Festival de Trois, Maison des Arts de Laval, 1er juillet 1991
Fleurs d'acier, Théâtre Sainte-Adèle, 18 juin 1991
Grands chemin, (Les), Studio-Théâtre da Silva, 28 juin 1991
Grand Zèbre, (Le), Théâtre Le Grangerit, 13 juin 1991
Libres sont les papillons, Théâtre Le Grangerit, 11 juillet 1991
Odyssée, (L'), La croisière musicale, Théâtre de Sainte-Marguerite du Lac Masson, 27 juin 1991
Ma planète, mon amour,* (j), Théâtre d'été Le Roussillon, 18 août 1991
P'tit bonheur, (Le), Théâtre du Coq l'Œil/Parc du Domaine Vert, 25 juin 1991

Rumeurs, Théâtre Saint-Sauveur, 14 juin 1991
Valseur, (Le), Le Patriote de Sainte-Agathe, 14 juin 1991

MAURICIE

Bonheur c'est pas bon pour la santé, (Le), Théâtre de La Belle Brune, 27 juin 1991
Des clowns et des hommes, Théâtre du Vieux Rocher, 18 juin 1991
Double bluff, Théâtre des Marguerites, 13 juin 1991
Revanche de Graziella, (La), Théâtre de la Mauricie, 21 juin 1991

OUEST DU QUÉBEC (L')

Amour ou la fidélité, (L'), Théâtre de Pointe-au-Chêne, 14 juin 1991
Chamans et amants,* Productions Moult Scénique/Parc régional des Îles de Saint-Timothée, 17 août 1991
Grande opération, (La), souper-théâtre à la Campagne, 22 juin 1991
Heureux naufragés, (Les), Théâtre des Érables, 21 juin 1991
Ho! mes vieux, Théâtre Pont-Château à Côteau du Lac, 11 juin 1991
Suite 719, Hôtel Plaza, Les Productions de la Belle Époque, 18 juin 1991
Vol-O-Vent, (Les), Théâtre des Cascades, 31 mai 1991
Waiter!, Théâtre d'été St-Eustache, 26 juin 1991

RIVE-SUD ET MONTÉRÉGIE

Ange-Albert II, Théâtre Le Rossignol, 26 juin 1991
C'est donc dur de faire l'amour, Théâtre au Brasiervil, 27 juin 1991
Docteur malgré lui, Théâtre du Chenal-du-Moine, 11 juin 1991
Drôle de couple, Théâtre d'été le Saint-Laurent/Île Charron, 18 juin 1991
Lui ou elle ou elle et lui, Groupe Azur 19/Théâtre d'été de Saint-Ours, 21 juin 1991
Nonnes, (Les), (r), Théâtre de la Ville (Longueuil), 22 juin 1991
Pantoufle, Café-théâtre du Richelieu, 4 juillet 1991
Quelle famille!, Théâtre d'été de la Grange des Sœurs de Marieville, 4 juin 1991
Queue de veau, (La), Farandole du Vieux-Fort de Chambly, 19 juin 1991
Soirée du ok, (La), Théâtre de la Marina de Saint-Mathias, 27 juin 1991

Tel père… telle paire, Théâtre de l'Écluse, 12 juin 1991
Un pigeon sur un toit, Théâtre de la Relève à Michaud, 11 juin 1991
Une amie d'enfance, La Troupe du Boléro, 11 juillet 1991
Urgence en folie,* Théâtre Molson, 30 mai 1991
Urgent besoin d'intimité, Bateau-théâtre l'Escale, 14 juin 1991
Vu d'en haut, dans le cadre du Mondial de la Montgolfière, 10 août 1991
Zone, Café-théâtre du Richelieu, 23 août 1991

SAGUENAY-LAC-SAINT-JEAN

Des dames de pic, Théâtre d'été du Mont Jacob, 18 juin 1991
Des moutons noirs pure laine, Chalet de la Dam-en-Terre, 18 juin 1991
Dollard des Ormeaux, Théâtre d'été du Mont Lac Vert, 25 juin 1991
Fabuleuse histoire du fromage en crotte, (La),* Théâtre Côté-Cour, 19 juin 1991
Fabuleuse histoire d'un royaume, (La), (r), Palais municipal de la Baie, 18 juin 1991
Nonnes, (Les), (r), Théâtre François-Brassard, 20 juin 1991
Poison d'avril, Auberge de la Grande Baie, 14 juin 1991
Service non compris, La Vieille Pulperie, 19 juin 1991
Waiter !, Théâtre d'été Saint-Bruno, 25 juin 1991

SHERBROOKE

Cabaret le Clandestin, Théâtre parc Jacques-Cartier, 25 juin 1991

Collaborateurs et collaboratrices

Marthe Adam est marionnettiste (Montréal).
Luis Araujo est auteur dramatique et metteur en scène (Madrid).
Hélène Beauchamp collabore à diverses publications (Montréal).
Jean Beaunoyer est journaliste et critique dramatique au quotidien *La Presse* (Montréal).
Dominique Beauregard est journaliste à la radio (Rimouski).
Patricia Belzil est membre de la rédaction des *Cahiers de théâtre JEU* (Montréal).
Luc Boulanger est journaliste à l'hebdomadaire *Voir* (Montréal).
Paul Chamberland est écrivain (Montréal).
Jean-Guy Côté est professeur de théâtre au cégep de l'Abitibi-Témiscamingue (Rouyn-Noranda).
Gilbert David est directeur de « Veilleurs de nuit » et critique dramatique au quotidien *Le Devoir* (Montréal).
Gilles Deschatelets est critique au *Guide Mont-Royal* et membre de la rédaction de « Veilleurs de nuit » (Montréal).
Pat Donnely est journaliste et critique dramatique au quotidien *The Gazette* (Montréal).
Yves Dubé est photographe, vidéaste et metteur en scène (Montréal).
Liette Fortin est rédactrice en chef de « Veilleurs de nuit » (Montréal).
Richard Gauthier est chroniqueur théâtral à l'émission « Les bêtes de scène » de CISM (Montréal).
Danielle Henripin est traductrice (Montréal).
Yves Jubinville est chroniqueur théâtral au mensuel *Spirale* et membre de la rédaction de « Veilleurs de nuit » (Montréal).
Marie Labrecque est critique à l'hebdomadaire *Voir* (Montréal).
Jean-Marc Larrue est critique à l'hebdomadaire *1ère Édition* (Vaudreuil) et directeur de *L'Annuaire théâtral* (Montréal).
Pierre Leroux est journaliste et critique dramatique au quotidien *Le Journal de Montréal.*

Robert Lévesque est journaliste et critique dramatique au quotidien *Le Devoir* (Montréal).

Claude Lizé est professeur de théâtre et de littérature au cégep de l'Abitibi-Témiscamingue (Rouyn-Noranda).

Michel Morin est essayiste et enseigne la philosophie au cégep Édouard-Montpetit (Longueuil).

Renée Noiseux-Gurik enseigne la scénographie à l'option théâtre du collège Lionel-Groulx (Montréal).

Jeanne Painchaud est membre de la rédaction de « Veilleurs de nuit » et collabore à la revue *Jeu* (Montréal).

Diane Pavlovic est conseillère dramaturgiste et essayiste (Montréal).

Alvina Ruprecht est critique à Radio-Canada (Ottawa).

Jean St-Hilaire est journaliste et critique dramatique au quotidien *Le Soleil* (Québec).

Jean-Louis Tremblay est chroniqueur théâtral à Radio-Canada (Québec).

Michel Vaïs est essayiste, chroniqueur théâtral et président de l'Association québécoise des critiques de théâtre (Montréal).

Rodrigue Villeneuve est directeur artistique des Têtes Heureuses (Chicoutimi).

Philip Wickham est journaliste à la pige (Montréal).

les herbes rouges

187 *Moins malheureux que toi ma mère,* nouvelles, Dominique Robert

188 *Est-ce ainsi que les amoureux vivent ?,* récits, Danielle Roger

189 *Veilleurs de nuit 2* (Saison théâtrale 1989-1990), essais, Luis Araujo, Howard Baker, Hélène Beauchamp, Lorraine Camerlain, Jean-Claude Côté, Daniel Danis, Gilbert David, Gilles Deschatelets, Aline Gélinas, Yves Jubinville, Gilles G. Lamontagne, Jean-Marc Larrue, Paul Lefebvre, Stéphane Lépine, Daniel Meilleur, Alvina Ruprecht, Jean-Louis Tremblay, Jean St-Hilaire, Louise Vigeant, Rodrigue Villeneuve

190 *Chemins de sel,* poésie, Claude Paré

191 *Considérations sur l'alcool et la ponctualité,* théâtre, Pierre Gingras

192 *Corps-témoin* (Bilan de la danse, saison 1989-1990), essais, Mathieu Albert, Pascale Bréniel, Michèle Febvre, Aline Gélinas, Walter Krajewski, Daniel Léveillé, Édouard Lock, Linda Rabin, Iro Tembeck

193 *L'endroit où se trouve ton âme,* récits, Carole David

194 *Les yeux fertiles 2* (Bilan cinématographique, télévisuel et vidéographique 1990), essais, Claude R. Blouin, Daniel Carrière, Michel Coulombe, Pierre Demers, Michel Euvrard, Charles Guilbert, Thierry Horguelin, Gilles Lapointe, Gilles Marsolais, Guy Ménard, Yves Picard, André Roy

formule d'abonnement et de commande

❑ **abonnement:**
individu : 1 an (4 numéros), 24,00 $
institution : 1 an (4 numéros), 32,00 $
étranger : 1 an (4 numéros), 40,00 $
débutant au numéro_____

❑ le(s) numéro(s) suivant(s)_____
numéro simple ou double, 8,00 $

paiement à l'ordre de :
les herbes rouges
C.P. 81, Succ. E, Montréal, Québec H2T 3A5

Nom .....

Adresse .....

Ville ..... Code postal .....

Photocomposition : Sylvain Boucher
En première de couverture : *Hosanna,* une production du Théâtre de Quat'Sous. Prix de la meilleure production de la saison 1990-1991, décerné par l'Association québécoise des critiques de théâtre. (Photo : Yves Dubé.)
En quatrième de couverture : *Parade,* une production du Théâtre Biscuit. Prix de la meilleure production Jeunes Publics de la saison 1990-1991, décerné par l'A.Q.C.T. (Photo : Yves Dubé.)
Impression : Les Ateliers Graphiques Marc Veilleux
Imprimé au Québec, Canada

MASSE CRITIQUE • FESTIVALS
SÉDIMENTS • L'AIRE DU TEMPS • *THEATRUM MUNDI*

« Veilleurs de nuit 3 » est le bilan de la saison théâtrale 1990-1991. Une trentaine de collaborateurs, de tous horizons, se sont livrés à un examen de l'activité scénique à Montréal, à Québec et à Ottawa-Hull, ainsi que dans les régions. Des textes de réflexion approfondissent, de manière incisive, les questions de l'heure. Des repères chronologiques et des listes de spectacles complètent le sommaire de cet annuel du spectacle, unique en son genre.

Marthe Adam • Luis Araujo • Hélène Beauchamp
Jean Beaunoyer • Dominique Beauregard • Patricia Belzil
Luc Boulanger • Paul Chamberland • Jean-Guy Côté
Gilbert David • Gilles Deschatelets • Pat Donnely
Yves Dubé • Liette Fortin • Richard Gauthier
Yves Jubinville • Marie Labrecque • Jean-Marc Larrue
Pierre Leroux • Robert Lévesque • Claude Lizé
Michel Morin • Renée Noiseux-Gurik • Jeanne Painchaud
Diane Pavlovic • Alvina Ruprecht • Jean St-Hilaire
Jean-Louis Tremblay • Michel Vaïs • Rodrigue Villeneuve
Philip Wickham

